BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Turconi: *Il film proibito di Flaherty* - Verdone: *Daguerre e i primi anni della fotografia in Italia* - Clair: *La commedia e l'arte della regia.*

Recensioni, rubriche e servizi di: *CASTELLO, CHITI, DI GIAMMATTEO, GAMBETTI, KEZICH, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIII - NUMERO 2 FEBBRAIO 1962

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 2

febbraio 1962

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

Onorificenza italiana a René Clair

Al termine della sua permanenza in Italia per la presentazione del nuovo film *Tutto l'oro del mondo* René Clair è stato ospite del Centro Sperimentale di Cinematografia, dove si è incontrato con insegnanti e allievi e dove ha ricevuto le insegne di Commendatore della Repubblica consegnategli dal Ministro al Turismo e allo Spettacolo, on.le Alberto Folchi.

René Clair è giunto al Centro Sperimentale alle ore 10,30, accompagnato dal Presidente Floris Luigi Ammannati e ricevuto dal Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti. Erano ad attenderlo anche numerose personalità e cineasti, tra i quali Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti, il Direttore della Mostra di Venezia, dott. Domenico Meccoli, il Consigliere Delegato di Unitalia, dott. Lidio Bozzini, l'avv. Laurenti e il dott. D'Onofrio in rappresentanza di Cinecittà, Luigi Chiarini, la professoressa Paronetto, Segretaria Generale del Comitato Italiano Unesco, il dott. Saggiotti in rappresentanza del Ministero degli Esteri, il dott. De Tomasi della Direzione Generale Spettacolo, i rappresentanti dell'Anica, dell'Agis, dei sindacati.

Il regista francese, all'ingresso nell'Aula Magna del C.S.C., è stato salutato da una lunga ovazione degli studenti, che si è protratta per alcuni minuti. Il dott. Ammannati ha rivolto parole di benvenuto al regista, che è legato da rapporti di viva amicizia col cinema italiano, e gli ha quindi dato la parola. Clair ha detto che non avrebbe fatto un discorso ma che si sarebbe intrattenuto volentieri con gli allievi anche su problemi pratici della realizzazione cinematografica.

Sottoposto a un vero fuoco di fila di domande, Renè Clair ha risposto con brillante franchezza parlando dei problemi della messa in scena cinematografica, del suo metodo di lavoro, del lavoro preparatorio del film, della sua realizzazione recente e di quelle passate, che gli allievi del Centro avevano potuto visionare precedentemente durante un apposito ciclo di proiezioni.

René Clair al C.S.C. - Il regista parla agli allievi dei problemi pratici della realizzazione cinematografica. In primo piano: il Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti.

Al dibattito — che viene riportato integralmente nel fascicolo — sono intervenuti anche gli insegnanti presenti e gli stessi Vittorio De Sica e Alessandro Blasetti.

Dopo il dibattito sono arrivati al Centro Sperimentale, come previsto, il Ministro Folchi e l'Ambasciatore francese Palewski. Il dott. Ammannati ha preso nuovamente la parola per illustrare il significato della consegna della onorificenza al regista, sottolineando le doti di umanità che contraddistinguono l'opera di questo autentico poeta dello schermo.

Il Ministro Folchi ha rivolto a Clair parole particolarmente cordiali a nome di tutto il cinema italiano e gli ha rimesso la onorificenza mentre i cinereporters, tra cui anche inviati speciali francesi e belgi, riprendevano le fasi salienti della cerimonia. Egli ha detto:

« Il conferimento a René Clair di una onorificenza italiana vuole essere un doveroso gesto di omaggio non soltanto al grande poeta del cinema ma anche a colui che ha dato lustro alla cinematografia italiana accettando la presidenza effettiva e poi quella onoraria della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.

Dirigendo numerosi film di coproduzione italo-francese egli ha altresì dato il suo contributo al successo di questa formula dalla quale le due cinematografie hanno ricavato tanti benefici.

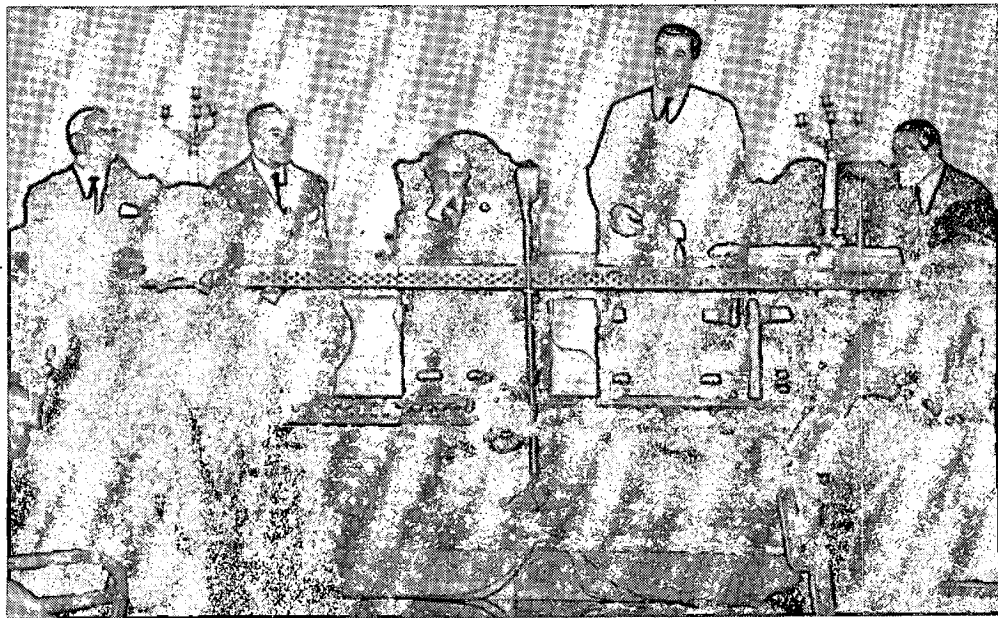
Sono lieto di effettuare la consegna di questo riconoscimento ad un uomo che ha raggiunto col cinema le più alte vette dell'arte e che ha determinato con la sua opera l'accoglimento dell'arte cinematografica in seno all'Accademia degli Immortali della grande Nazione francese ».

Vita del C. S. C.

Esercitazioni televisive — Una serie di esercitazioni televisive hanno avuto luogo al Centro nei mesi di dicembre e gennaio.

Ciascuno dei quattro allievi registi italiani di 2° anno ha realizzato — in una settimana di tempo — un saggio della durata di 15 minuti, che è andato in onda, dallo studio TV del Centro Sperimentale di Cinematografia, nel circuito chiuso del Centro stesso.

Gli allievi registi di 1° anno hanno realizzato a loro volta una esercitazione collettiva di circa trenta minuti, consistente nella messa in onda dell'atto unico di Bertolt Brecht « La croce di gesso ».

Erano presenti alle esercitazioni allievi ed insegnanti.

René Clair al C.S.C. - Il Presidente del Centro, dott. Floris Luigi Ammannati, rivolge parole di benvenuto al regista. Seduti al tavolo, da sinistra: il dott. Leonardo Fioravanti e i registi Vittorio De Sica, René Clair e Alessandro Blasetti.

Congresso delle scuole di cinema e della tv — Dal 24 al 28 maggio avrà luogo a Parigi il 9° Incontro Internazionale del Centro Internazionale di Collegamento fra le scuole del cinema e di televisione, organizzato in collaborazione con l'Institut des hautes études cinématographiques.

L'Incontro comprenderà la Assemblea Generale annuale del Centro di Collegamento e un Congresso di studio. L'Assemblea discuterà vari problemi riguardanti la vita degli istituti cinematografici e procederà al rinnovo delle cariche sociali. Il Congresso tratterà, invece, il tema: « Il ruolo della cultura nella formazione professionale del cinema e della televisione e nella elevazione del gusto del pubblico ».

René Clair al C.S.C. - Il Ministro al Turismo e allo Spettacolo, on. Alberto Folchi, consegna al regista le insegne di Commendatore della Repubblica Italiana.

All'Incontro di Parigi — che sarà presieduto da Marcel L'Herbier — parteciperanno i rappresentanti dei tredici istituti cinematografici membri effettivi del Centro di Collegamento (Monaco, Potsdam-Babelsberg, La Plata, Tapei, Madrid, Parigi, Atene, Budapest, Roma, Lodz, Praga, Mosca, Kansas City), dei quattro istituti membri associati (Munster, Kiel, Londra, Amsterdam) e dei due istituti membri corrispondenti (Vienna e Il Cairo).

Il Centro Sperimentale di Cinematografia sarà rappresentato dal Direttore, dott. Leonardo Fioravanti, e dal Capo della Segreteria Didattica, dott. Guido Cincotti.

Visita del Ministro Somalo dell'Educazione — Il Ministro dell'Educazione della Repubblica Somala, S.E. Ali Mohamed Hirane, è venuto al Centro Sperimentale, accompagnato da alcuni funzionari dell'Ambasciata. Ricevuto dal Direttore, dott. Leonardo Fioravanti, ha visitato gli impianti ed i teatri, nel corso delle esercitazioni, compiacendosi vivamente per l'efficacia dell'Istituto.

Notizie varie

Il ritorno di Gustav Machaty — Gustav Machaty, al cui nome si legarono le fortune del cinema ceco fra la fine del muto e gli inizi del sonoro (*Erotikon*, 1929, *Extase*, 1933), è tornato in Cecoslovacchia ed ha ripreso l'attività artistica come uomo di teatro. Il teatro di Stato ha infatti rappresentato a Praga il suo dramma « Vedi Venezia e poi muori », di aspra polemica antinazista, che l'autore non era riuscito a portare sulle scene in Germania.

La commissione di selezione per Venezia 1962 — Pietro Bianchi, Giulio Cesare Castello, Morando Morandini, Gian Luigi Rondi sono i quattro critici che, sotto la presidenza del direttore della Mostra Domenico Meccoli, costituiscono la commissione di selezione per la rassegna veneziana di quest'anno.

Buster Keaton in Germania — Dopo un lungo silenzio attorno a lui, Buster Keaton ha compiuto con successo un giro per la Germania occidentale, premessa pubblicitaria al rilancio in grande stile dei suoi vecchi film, i cui diritti sono stati acquistati per l'Europa da una società tedesca.

I dirigenti dell'Unione Produttori Cortometraggi — Per il biennio 1962-63 l'Unione Nazionale Produttori Cortometraggi dell'ANICA ha eletto presidente Sandro Pallavicini (che diviene così di diritto vice pres. dell'ANICA), vice Angelo Corridori e Gianni Hecht Lucari, consiglieri Pietro Paolo Giordani, Ezio Gagliardo, Giorgio Patara, Luigi Morglia. In precedenza i due gruppi costituenti l'Unione avevano a loro volta eletto le rispettive cariche sociali per il medesimo biennio. Per il gruppo produttori dei film d'attualità: presidente Angelo Corridori, vice P.P. Giordani, consigliere G. Patara; per il gruppo produttori di documentari: presidente Gianni Hecht Lucari, vice Ezio Gagliardo, consiglieri L. Morglia, Luigi Scattini, Gigi Martello.

I DIRIGENTI DELLA CINEMATOGRAFIA SPECIALIZZATA — Per il biennio 1962-63 l'Unione Nazionale per la Cinematografia Specializzata (che comprende il film industriale, educativo, d'animazione ecc.) ha eletto presidente Giuseppe Tavazza, vice Filippo Paolone ed Annio Casali, consiglieri Ezio Gagliardo, don Emilio Cordero, Rinaldo Dal Fabbro, Luigi Morglia, Roberto Gavioli, segretario Leonardo Algardi.

LOMBARDO PRESIDENTE DEI PRODUTTORI — Goffredo Lombardo è il nuovo presidente dell'unione naz. produttori film dell'ANICA. Franco Cristaldi, Moris Ergas, Alfredo Guarini e Lionello Santi sono stati eletti membri della giunta esecutiva, Isidoro Broggi, Alfredo Bini, Carlo Casati, Oreste Coltellacci, Ermanno Donati, Guido Giambartolomei, Ever Haggiag, Fortunato Misiano, Carlo Ponti e Dario Sabatello sono stati eletti consiglieri.

CINECITTA' 1962-64 — Per il triennio 1962-64 il consiglio d'amministrazione di Cinecittà ha nominato presidente della società l'avv. Adolfo Salminci e vice presidente ed amministratore delegato il dott. Lauro Laurenti.

SIMPOSIO SUL CINEMA AMERICANO IN SICILIA E CALABRIA — L'U.S.I.S. ha promosso in Sicilia e Calabria un « Simposio sul cinema americano » in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia e con locali enti e circoli di cultura. Il simposio era costituito da un ciclo di tre conversazioni sulla storia del cinema statunitense: il periodo muto (Fausto Montesanti), il primo decennio sonoro (Mario Verdone), il ventennio 1940-60 (Ernesto G. Laura). Il ciclo è stato introdotto da Luigi Barzini jr. Ogni conversazione è stata tenuta successivamente a Catanzaro, Messina, Catania e Palermo.

LUTTI DEL CINEMA — Il 15 febbraio, a 71 anni, *Vladimir Sokoloff*, illustre attore d'origine russa, legato al cinema europeo del muto e del primo decennio sonoro ed in particolare al cinema francese. (Aveva da poco terminato *Taras Bulba* nei panni d'un capo cosacco). Il 16 febbraio, ad 84 anni, *Marcel Levesque*, il comico alto, dinoccolato e dal nasone protagonista della lunga serie, dal '18 al '20, di *Serpentin* e interprete del personaggio di « Cocantin » in *Judex* di Feuillade (1917).

L'on. Alberto Folchi confermato Ministro dello Spettacolo

L'on. Alberto Folchi è stato riconfermato Ministro del Turismo e dello Spettacolo nel nuovo governo presieduto dall'on. Fanfani.

Sottosegretari sono stati nominati, nello stesso dicastero, gli onn. Dario Antoniozzi e Ruggero Lombardi.

Al Ministro ed ai nuovi sottosegretari la nostra rivista porge i più cordiali auguri di buon lavoro.

L. J. M. Daguerre e i primi anni della fotografia in Italia

di MARIO VERDONE

Da due o tre mesi in qua i giornali e le accademie tratto tratto di altro non risuonano che della meravigliosa scoperta del signor Daguerre, parigino, scoperta per mezzo della quale non più l'uomo, ma la natura stessa è fatta di sé medesima pittrice; col semplice apparato conosciuto col nome di camera oscura, esponendolo ai raggi di un limpido sole ed applicandovi nel fondo un foglio di carta preparata con certo artificio, la prospettiva abbracciata dal campo della lente viene in poco d'ora a tratteggiarsi, nitida, mirabilmente nitida, in chiaro-scuro, sopra questa carta misteriosa.

A chi conosce alquanto di chimica non occorre aggiungere che la sostanza di cui la carta debb'essere spalmata è una di quelle sulle quali la luce ha un'azione potentissima e che in proporzione della gagliardia dei raggi che la percuotono cambiano il natìo loro colore.

Sinora per altro, mentre a Parigi sostiensi che il trovato è cosa francese, Berna che ell'è invenzione svizzera, in Germania e in Inghilterra che essa è scoperta alemanna o britannica, il metodo pratico di preparare la mirabil carta spacciavasi per un segreto, per altro affidato, affine di non perderlo, a due gerofanti dell'Accademia francese, i quali dichiarano nel medesimo tempo che il segreto è segreto e non segreto, vale a dire che basta il dirne una parola per rivelarlo, divolgarlo, cosmopolizzarlo.

Mentre adunque stiamo aspettando questa desiderata propalazione, ecco quello che il *Globe* inglese del 23 di febbraio dice in piane e semplici parole intorno ad un modo pratico di preparare la carta alla quale in Londra si dà il nome di fotogenica (1):

« Il Signor Talbot ha presentato una carta fotogenica alla Società Regia di Londra. Ed eccone la preparazione. Egli prende carta da lettere sopraffina, molto compatta e levigata; la intinge in una debole soluzione di sal marino,

---

(1) Abbiamo trovato il termine « fotogenico » sia nel testo del Belli che in « Excursions daguerriennes » che vedremo più avanti. Cade così l'ipotesi che il termine sia stato forgiato, più tardi, da Canudo o da Delluc. La stessa considerazione fa anche Georges Sadoul a pag. 27 di *L'invention du cinéma*, Editions Denoël, Paris, 1946.

ed asciutta la soffrega ben bene perché il sale trovisi uniformemente distribuito pel foglio. Questa soluzione non debb'essere satura, ma allungata in sei o sette volte tant'acqua. La carta così asciutta è in punto per l'uso. Nulla di più perfetto delle immagini di fiori e di frutti che vi si ottengono sopra con l'aiuto della camera oscura ad un bel sole d'estate ecc. ecc. ».

Così Giuseppe Gioacchino Belli si esprimeva nel 1839 nel manoscritto incompiuto e in gran parte inedito dello « Zibaldone », lasciando anche, a quanto ritiene Silvio Negro, il primo scritto italiano sulla fotografia. E' interessante constatare che i due nomi fatti dal Belli nel suo appunto — Daguerre e Talbot — sono anche legati alle prime esperienze fotografiche in Italia.

Anzitutto, chi era Talbot? (2) William Henry Fox Talbot (1800-1877) era un ricco inglese che si dilettava di scienze. Come ce ne informa Georges Potonniée, aveva eseguito nel 1823 disegni con l'aiuto della camera oscura. Membro della Società Reale di Londra aveva preso conoscenza, come altri suoi colleghi, della memoria che vi aveva depositato Nicéphore Nièpce nel 1827. Nel 1833 redasse una nota che indicava come risolvere il problema di « fermare l'immagine formata dalla camera oscura ». Era lo stesso anno in cui, trovandosi a Bellagio, sul lago di Como, aveva realizzato una veduta fatta con la « camera lucida ». Questa veduta, datata 6 ottobre 1833, e intitolata « Views towards Lecco », è oggi conservata alla Royal Photographic Society di Londra (3). Nel 1835, riferisce Vasco Ronchi, Talbot « fece una scoperta: il fissaggio delle immagini su strati di sali d'argento. Trovò infatti che il sale da cucina o cloruro di sodio (poco dopo sostituito con l'attuale iposolfito di sodio) scioglieva il nitrato o il cloruro d'argento non anneriti dalla radiazione. Ciò gli permise di ottenere figure stabili mediante l'annerimento di tali sali d'argento. Egli riuscì ad ottenere una fotografia della sua casa; ed è evidente perché scelse un tale soggetto: per fare una fotografia con le camere oscure di allora e con quel procedimento ad annerimento diretto ci voleva una giornata di posa, alla luce del sole ».

Le fotografie italiane col sistema del Talbot non furono soltanto prese sul Lago di Como, ma anche a Roma, a quanto informa lo stesso Silvio Negro in « Album romano »: « Che si sappia, la più

---

(2) Cfr. « Image », giugno 1959, vol. 8, n. 2, Rochester. Numero dedicato a William Henry Fox Talbot.

(3) E' quasi uno « scaraboto », disegno cioè realizzato con la camera ottica, alla maniera del Canaletto e di molti altri pittori. (Cfr. C.L. RAGGHIANTI: *Procedimento del Canaletto* in « Selearte », n. 42, Firenze, 1959.

antica fotografia di soggetto romano regolarmente datata è una veduta del Colosseo, del 1843, che ha figurato in una Mostra ordinata a New York prima dell'ultima guerra. E' stata eseguita con il sistema di Talbot dal francese Victor Prévost, un fotografo di professione che, dopo aver lavorato a Parigi ed essere passato a Roma, si trasferì negli Stati Uniti d'America, lasciandovi tra l'altro questo cimelio » (4).

Però nel volume « L.J.M. Daguerre » di Helmut e Alison Gernsheim (Secker e Warburg, 1956, Londra) sono pubblicati tre dagherrotipi eseguiti in Italia dal francese Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) nel 1842: « S. Luigi de' Francesi », « Veduta di Roma dal Palatino » e « Scultura nella Cattedrale di Genova ». Fanno parte di un gruppo di almeno mille dagherrotipi eseguiti in un lungo e difficile viaggio attraverso l'Italia, l'Egitto, la Siria, la Palestina e la Grecia, e scoperti soltanto di recente.

A parte le citate vedute romane del Girault de Prangey e del Prévost, la più antica fotografia finora rinvenuta a Roma è una veduta del Tempio di Vesta, eseguita nel 1847 da Jacopo Caneva, mediocre vedutista di Padova, che è probabilmente anche l'autore dell'unica fotografia esistente di Giuseppe Gioacchino Belli. Cultore delle arti belle, il Caneva, come il Daguerre, il Nadar (fotografo di Baudelaire e del Doré), il Bayard, lo Hill, il Salomon, il Vernet, il Delaroche: tutti pittori, scultori, disegnatori. Ciò che fa apparire ancor più giusta la osservazione del Negro: « La fotografia nacque in un clima di accademia di belle arti trasportato in un gabinetto di esperienze chimiche »; ma che faceva anche aggiungere a Baudelaire: « l'industria fotografica era il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo mal dotati o troppo pigri per terminare i loro studi... ».

Daguerre

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) legò il suo nome ad un processo nuovo di riproduzione che doveva avere una importanza e uno sviluppo di valore non comune nella storia della tecnica moderna — la dagherrotipia — che in sostanza è la prima forma della fotografia; ma Daguerre non è da considerare il vero e solo inventore della fotografia. « La affermazione della fotografia è avvenuta »,

---

(4) Una notizia su Victor Prévost (n. 1820) si legge in « Image », vol. III, n. 1, gennaio 1954, Rochester. La collezione delle sue fotografie è ora in possesso della « New York Historical Society ».

ripetiamo col Ronchi, « con un decorso graduale e progressivo ». « E' nata dalla confluenza di due correnti, una decisamente ottica e l'altra sostanzialmente chimica ». Nella prima, com'è noto, gli italiani occupano un posto di primo rango: Giovanni Battista della Porta, Cardano e Leonardo da Vinci, dopo l'arabo Alhazen (XI secolo). Nella seconda corrente furono inglesi e francesi ad avere parte prevalente nella evoluzione degli studi e nella conquista dell'invenzione: l'apporto principale fu dato forse da Nicéphore Nièpce (1765-1833). Ex-ufficiale dell'esercito, appassionato litografo (disegnatore cioè su pietra, secondo il metodo inventato dal tedesco Senefelder, con l'aiuto di inchiostro e di un bagno di acido che consolida il disegno e permette, con una carta compressa sul disegno, di ottenere una o più bozze), Nicéphore Nièpce pensò di sostituire il disegno con l'azione della luce e arrivò a considerare che l'immagine stessa della natura, nella camera oscura, poteva essere fissata. Da questo momento cominciò la confluenza tra le ricerche di ordine chimico ed ottico.

Daguerre, a quest'epoca, era un reputato scenografo dell'Opera di Parigi. Nel 1882 raggiunse grande notorietà creando a Place du Chateau d'Eau (poi Place de la République), il Diorama, stabilimento imitato in vari paesi di Europa e di America. Il Diorama era una variante dei Panorami — pitture esposte su tele semicircolari inventate da Robert Backer di Edimburgo nel 1785 — che Daguerre aveva imparato a dipingere presso il pittore Prévost, con l'aiuto della camera oscura.

Nella scenografia Daguerre ottenne grande successo. Allestì per l'Ambigu spettacoli che lo misero in primo piano tra gli scenografi del periodo romantico. Al contrario delle tradizionali prospettive italiane, allestì scene basate su trucchi ottici e luministici con largo impiego dei sipari trasparenti e facendo anche uso della lanterna magica. Ricorda il Moynet una scenografia al chiaro di luna « dove le nubi si muovevano, oscuravano o scoprivano alternativamente l'astro, mentre le ombre degli attori, degli alberi e delle case si spostavano ». La scena ebbe tanto successo che fece dimenticare la commedia, tanto che nessuno oggi ne ricorda il titolo. Nel Diorama aperto nel 1822 in Rue Samson, in collaborazione con Bouton, gli spettatori trovavano posto in una piattaforma rotante che permetteva loro di ammirare una sequenza di visioni: « La Messa di mezzanotte a S. Etienne au Mont », « L'eruzione del Vesuvio », « L'incendio di Edimburgo », « La battaglia di Navarrino », « Sant'Elena », « Terremoto

a Lima », « Valle di Goldau prima e dopo la catastrofe ». Erano spettacoli ottici animati e preludevano alle cineattualità cinematografiche: al *Terremoto di Messina* di Omegna ad esempio. Nella « Messa di Mezzanotte » la chiesa era mostrata vuota e in piena luce; poi la luce del giorno si affievoliva, le candele si accendevano, la folla popolava la penombra.

Le ricerche per trovare il modo di riprodurre le immagini mediante la camera oscura furono iniziate dal Daguerre nel 1824. Incuriosito dal procedimento scoperto dal Nièpce, e da questi chiamato « eliografia », cercò di mettersi in contatto con l'inventore, comunicando i risultati delle proprie ricerche. Dapprima il Nièpce esitò, poi, incoraggiato dai successi ottenuti dal Daguerre come pittore, scenografo e creatore del Diorama, si avvicinò al Daguerre ed anzi firmò con lui un contratto di società. Era il 1829, il Nièpce aveva 64 anni e si trovava anche in gravi difficoltà finanziarie. Pensò che la società con Daguerre, che era nel culmine di una vita brillante e piena di successi, poteva fargli guadagnare il denaro di cui aveva bisogno. Ma nel 1833 Nièpce scompariva per un attacco di apoplessia, senza che il problema, nel quale aveva fatto da solo, e poi con Daguerre, grandi passi avanti, fosse completamente risolto. Isidore Nièpce prese il posto del padre nella associazione, ma lasciò continuare solo Daguerre nelle proprie esperienze che proseguirono per altri sei anni, fino al successo finale, che avvenne nel 1839.

Daguerre scoprì anzitutto che una lastra argentata coperta di iodio è sensibile alla luce. Poi avvenne, casualmente si racconta, la scoperta dell'immagine latente. Il pittore-scienziato aveva rinchiuso in un armadio di prodotti chimici una lastra che era stata esposta nella camera oscura. Il giorno dopo, ebbe la sorpresa di trovare la immagine completamente disegnata. Procedendo con la eliminazione dei differenti prodotti che erano stati vicini alla lastra, riuscì a ripetere la esperienza con l'aiuto del mercurio. Era la base stessa dell'invenzione, ma mancava ancora qualcosa. L'azione della luce non si fermava e l'immagine non poteva essere esposta alla luce del giorno. Occorsero due anni per scoprire che l'acqua salata arrestava l'azione della luce e fissava l'immagine. Finalmente, Daguerre aveva inventato il primo procedimento pratico della fotografia. Il mezzo di fermare l'azione della luce sull'argento senza distruggere l'immagine formata era la difficoltà che aveva arrestato non soltanto il Nièpce, ma anche altri studiosi che pure ebbero dei meriti e una parte im-

portante in questa invenzione: il Charles, il Wedgwood, il Davy.

Nel 1837 il dagherrotipo era realizzato. Secondo il processo del Daguerre si preparava prima una lastra d'argento (oppure di rame) lucidandola accuratamente ed esponendola ai vapori di iodio. La operazione si compiva in una scatola dentro la quale si facevano evaporare cristalli di jodina e al cui coperchio si assicurava la lastra. Si formava così ioduro d'argento e la lastra diventava azzurra, dopo di che la si esponeva nella camera oscura. Con esposizioni di tre o quattro ore, si formava una immagine appena visibile, ma bastavano pose di tre o quattro minuti, se esposta ai vapori di mercurio, perché si rivelasse. Daguerre fissava l'immagine con sale da cucina, ma presto, su proposta di J. Herchel, fu adottato l'iposolfito. Altri miglioramenti furono presto apportati da nuovi studiosi. Dalla fotografia su metallo si sarebbe presto passati a quella su carta. Ma fermiamoci, per il momento, al dagherrotipo.

Descrizione del dagherrotipo

Eccone la descrizione, datane dallo stesso Daguerre nel 1839, allorché cercò con Isidore Nièpce, figlio di Nicéphore, di sfruttare commmercialmente l'invenzione, ma senza riuscirvi. Un esemplare, forse unico, del documento — di cui diamo di seguito la traduzione — si trova presso la George Eastman House.

DAGHERROTIPO

La scoperta che annuncio al pubblico è compresa nel piccolo numero di quelle che, per i loro principi, i risultati e l'influenza che possono esercitare sulle arti, assumono senz'altro un posto di preminenza tra le invenzioni più utili e straordinarie.

Essa consiste nella spontanea riproduzione delle immagini della natura captata dalla camera oscura, non coi loro veri colori, ma con grande finezza di sfumatura di tinte.

Il Signor Nicéphore Nièpce di Châlons-sur-Seine, ben noto per l'amore che nutriva per le arti e per le sue numerose invenzioni, e che una morte repentina quanto inattesa ha rapito alla famiglia e alle scienze il 5 luglio 1833, aveva trovato, dopo lunghi anni di ricerche e con lavoro costante, uno dei princìpi di questa importante scoperta; egli era giunto, tramite molteplici e varie esperienze, ad ottenere l'immagine della natura per mezzo di una normale camera oscura; ma il suo apparecchio non presentava la chiarezza necessaria e le sostanze sulle quali egli operava non erano sufficientemente sensibili alla luce. Così il suo lavoro, sebbene desse già risultati sorprendenti, era ancora assai incompleto.

Da parte mia, ero già da tempo dedito a ricerche nello stesso campo. Fu in queste circostanze che, nel 1828, si stabilì tra me e il Sig. Nièpce un rapporto di lavoro in seguito al quale noi formammo una società al fine di collaborare per il perfezionamento di questa scoperta.

Io apportai alla società una camera oscura modificata per quest'uso e che, diffondendo su un più vasto campo di immagine una maggiore nettezza, contribuì grandemente al successo delle nostre ulteriori esperienze. Alcune importanti modifiche che io apportai al procedimento, assieme alle costanti ricerche del signor Nièpce, ci facevano già prevedere il successo finale quando la morte mi separò da un uomo che univa ad un patrimonio di conoscenze vaste e profonde, tutte le grandi qualità dello spirito. Che mi sia qui permesso di offrire alla sua memoria, che mi sarà sempre assai cara, un giusto tributo di stima e di cordoglio.

Assai colpito da questa grave perdita, trascurai per qualche tempo le comuni ricerche; ma poi, ripresele con ardore, giunsi alfine allo scopo che ci eravamo prefissi.

Il risultato, ottimo alle apparenze, non raggiungeva tuttavia con esatta chiarezza di particolari gli effetti della natura, poiché l'operazione restava esposta alla luce per parecchie ore.

In tal modo, sebbene la scoperta fosse straordinaria, non poteva essere utilmente applicata.

Sapevo che il solo modo di riuscire completamente era di arrivare ad una prontezza tale da produrre lo stesso effetto nel giro di pochi minuti affinché le ombre che il sole proiettava sulla terra non avessero tempo di spostarsi e affinché l'esecuzione del procedimento fosse in tal modo fattibile.

Oggi annuncio alfine la soluzione di questo problema: il nuovo procedimento, i cui principi basilari differiscono completamente e al quale ho dato il mio nome chiamandolo « Dagherrotipo », è decisamente superiore per quanto riguarda velocità, chiarezza di immagine, delicata sfumatura di tinte e soprattutto perfezione di dettagli a quello che il signor Nièpce aveva inventato, malgrado tutti i perfezionamenti che io gli avevo apportato, poiché a paragone la differenza di sensibilità alla luce è di 1 a 70 e in quanto alla sostanza nota col nome di cloruro d'argento essa sta in rapporto di 1 a 120. Per ottenere una immagine perfetta della natura non occorre quindi che il breve tempo dai 3 ai 30 minuti al massimo, secondo la stagione nella quale si opera e la maggiore o minore intensità di luce. L'immagine della natura si riprodurrà quindi assai più celermente in paesi in cui la luce è più intensa che a Parigi, quali l'Italia, la Spagna, i paesi africani, ecc.

Per mezzo di tale procedimento, senza alcuna nozione di disegno, senza alcuna conoscenza di chimica o fisica, si potrà in pochi istanti ritrarre le vedute più minuziose, e i luoghi più pittoreschi, poiché i mezzi per la esecuzione sono elementari, non richiedono alcuna particolare conoscenza per essere applicati e non necessita che un pò di cura e di pratica per ottenere un risultato perfetto.

Tutti, per mezzo del dagherrotipo, potranno avere l'immagine del proprio castello o della propria casa di campagna; si potranno mettere assieme collezioni di ogni genere, tanto più preziose in quanto l'arte non può reggere al

confronto con la loro esattezza e perfezione dei dettagli nonché la loro inalterabilità alla luce, si potranno altresì eseguire dei ritratti: la sola difficoltà consiste nella massima immobilità del modello.

Questa importante scoperta, applicabile in molti campi, sarà del più grande interesse non soltanto per la scienza, ma darà altresì un nuovo impulso alle arti e ben lungi dal nuocere a coloro che le praticano, sarà ad essi della più grande utilità. Tutti quanti potranno trovarvi un piacevole passatempo, e sebbene il risultato si ottenga con l'ausilio di mezzi chimici, questo piccolo lavoro potrà piacere assai anche alle dame.

Il Dagherrotipo, in breve, non è uno strumento che serva a disegnare la natura, ma un procedimento chimico e fisico che offre a questa la possibilità di riprodursi da sé medesima.

DAGUERRE
Pittore, Inventore e Direttore del Diorama

NOTA: il 15 gennaio 1839, una Esposizione composta di una quarantina di illustrazioni comprovanti i risultati del Dagherrotipo verrà aperta al pubblico assieme ad una sottoscrizione le cui condizioni verranno rese note allo stesso tempo.

Qual'era la differenza tra le scoperte di Talbot e di Daguerre? Daguerre otteneva sulla sua lastra di metallo una immagine sola, quella diretta. Talbot, col sistema del calotipo, che nel giro di pochi anni fu perfezionato, poteva ricavare dalla sua carta altre copie facendo filtrare attraverso all'archetipo la luce solare sopra un'altra carta sensibile. Mentre Talbot mirava alla realizzazione del negativo, il dagherrotipo furoreggiava; ma ben presto esso non fu più utilizzabile; e cioè nel 1847, anno in cui si diffuse la fotografia su carta.

Ottenuto il dagherrotipo, Daguerre e I. Nièpce si rivolsero per aiuti al Governo francese, tramite François J.D. Arago, il quale, il 7 gennaio 1839, fece un rapporto alla Accademia delle Scienze descrivendo il processo e illustrandone i primi saggi che comprendevano « La grande galleria che congiunge il Louvre alle Tuileries », la « Cité », « Notre Dame », vedute della Senna e vari punti e alcune barriere di Parigi.

Riferì Arago: « Daguerre ha scoperto schermi particolari sui quali l'immagine ottica lascia una impronta perfetta. L'estrema sensibilità della preparazione (da otto a dieci minuti, in pieno sole, l'estate, a mezzogiorno) non costituisce il solo carattere per il quale la sua scoperta si differenzia dai saggi imperfetti ai quali si era sinora pervenuti nel disegnare ombre sul cloruro d'argento. L'invenzione di Daguerre è frutto di ricerche di molti anni durante le quali esso ebbe per collaboratore il suo amico Nièpce, di Châlons-sur-Saone ».

Dopo il rapporto Arago, il Governo francese concesse una pensione di 6000 franchi annui a Daguerre e una di 4000 a Isidore Nièpce a condizione che, senza brevettarlo, il processo fosse reso pubblico: ciò che avvenne il 19 agosto 1839.

Le spiegazioni di Arago costituirono il primo manuale di fotografia; ma esse parvero insufficienti a Daguerre che redasse un opuscolo: « Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama ». Esso fu diffuso mediante traduzioni in tutto il mondo. A Roma lo pubblicò l'editore Monaldi ed una copia, appartenente alla Raccolta Negro-Cianfarani, è apparsa nella recente Mostra della Fotografia (1840-1915), come si legge nel catalogo della esposizione. Attorno al 1839-40 se ne fecero all'estero almeno ventotto edizioni.

Il titolo esatto della edizione italiana è « Descrizione pratica del nuovo istromento chiamato " Il dagherrotipo " inventato dal sig. Daguerre, pittore francese », Roma, 1840, Alessandro Monaldi Tipografo. Dice il preambolo:

I disegni del dagherrotipo sono eseguiti sopra lamine di rame inargentate... Il processo si divide in cinque operazioni:

a) nettare e pulimentare la lamina e renderla propria a ricevere lo strato sensibile;

b) applicazione di questo strato;

c) sottomettere nella camera oscura la lamina preparata a ricevere l'azione della luce affine di ricevere l'immagine della natura;

d) fare apparire questa immagine che non è visibile al suo uscire dalla camera oscura;

e) togliere lo strato sensibile che continuerebbe ad essere modificato dalla luce e tenderebbe necessariamente a distruggere interamente la prova.

Il libro del Monaldi è illustrato da alcune tavole. Nella sesta è anche la immagine degli strumenti usati e delle lastre col disegno ottenuto, riproducenti il Campidoglio e San Pietro. Se non è una semplice indicazione di fantasia, ma basata su lastre veramente eseguite, possono essere questi i soggetti dei primi dagherrotipi realizzati, nel 1840, a Roma.

Una edizione precedente in otto pagine, che il Gernsheim ritiene del settembre 1839, venne stampata a Bologna: « Daguerreotipo scoperta ottico-pittorica per ottenere le immagini degli oggetti col mezzo della luce. Metodo dei signori Daguerre e Nièpce, con note sul metodo di Talbot per preparare le carte fotogeniche. Bologna, pei tipi del Nobili e Campi 1839 ».

Il dagherrotipo a Roma

Dilettanti locali e professionisti venuti d'oltr'alpe utilizzarono a Roma il dagherrotipo: Silvio Negro ricorda il Principe Giulio Cesare Rospigliosi, il francese Perraud (attorno al 1845), il citato Victor Prévost (attorno al 1843), anonimi dagherrotipisti del 1850 (con vedute sul Vaticano e Fontana di Trevi, esibite in una recente Mostra a New York), il pittore Giacomo Caneva (una sua fotografia del Tempio di Vesta, 1847, era alla Mostra della Fotografia a Roma 1840-1915, organizzata nel 1953), il sacerdote Antonio d'Alessandri amico di Nadar (1852), Tommaso Cuccioni (1862), Giuseppe Felici (1863), Giacomo Anderson (prima Isaac Atkinson e poi Nugent Dunbar), Robert Macpherson, Pietro Dovizielli, Ferrando, Luswerg, Suscipj, Oswald Afer, Edomondo Behles, Michele Mang, Simelli, Altobelli, Felici (1863), Lais Gustavo Chauffourier, Scemboche allievo di Nadar, Moscioni, ecc.

Le informazioni date dal Negro sono finora il contributo più rilevante alla storia della fotografia in Roma e al quesito di quali siano state le prime fotografie scattate nell'Urbe. Un contributo non meno importante, nondimeno, hanno offerto di recente Helmut Gernsheim, ricordando l'opera di Girault de Prangey, e Gerda Peterich in « Nineteenth Century Architectural Photographs » (Image, Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House, Rochester, dicembre 1958). Dopo aver notato che tre scuole di fotografia architettonica si svilupparono nel diciannovesimo secolo — e cioè: scuola del « calotype », che sostenne solidità peso e funzione strutturale della pietra; scuola del « wet plate », con la sua squisita resa del dettaglio; e scuola fine di secolo, che con un interesse romantico-impressionistico per la luce e l'atmosfera apporta spazio e volume e una illusione di terza dimensione alla fotografia architettonica — la Peterich ricorda un gruppo di calotipi di soggetto romano dovuti a C.S.S. Dickins, realizzati attorno al 1852 e conservati oggi presso la collezione della George Eastman House. Uno, riprodotto a pagina 225 della citata rivista « Image », è di formato assai largo (la riproduzione è di 26 centimetri per 10,3) e mostra una veduta di Roma da Villa Pamphili all'Obelisco di Piazza del Popolo. Il paesaggio è particolarmente nitido e il fotografo ha notato a penna, sul foglio impressionato, alcuni monumenti e luoghi: Castel S. Angelo, S. Pietro, Vaticano, S. Maria di Monte Santo, Piazza del Popolo.

Il Dickins, di cui si hanno poche notizie, appartiene al gruppo di fotografi, in prevalenza inglesi, che si erano stabiliti a Roma attorno al 1850: e cioè, i già citati James Anderson (1813-1877) e Robert Macpherson (?-1872), il conte Flachéron ed altri, i quali ripresero, tutti, splendide vedute di Roma. Sebbene questi fotografi debbano aver iniziato la loro carriera usando il *calotype* (adoperato bagnato nella camera poiché era necessaria una tempertura elevata) essi usarono, in seguito, negativi su vetro.

« Sembra che nascesse, con questo gruppo di fotografi romani, una nuova industria fotografica: la pubblicazione e la vendita di stampe ai collezionisti. I ricchi borghesi anglosassoni che amavano svernare nel dolce clima italiano, erano tra i collezionisti più accaniti. Poi, quando l'abitudine di viaggiare si diffuse anche tra le classi meno elevate, le stampe riproducenti vedute della città o monumenti architettonici andarono a ruba.

L'industria divenne solida verso il 1855. Ogni città che vantasse attrattive turistiche aveva il proprio fotografo ufficiale. Alcuni tra questi divennero famosi e lo sono tuttora le ditte che portano i loro nomi, la Anderson di Roma, che fu fondata verso il 1850 e la " Fratelli Alinari " di Firenze che nacque nel 1854 » (Peterich).

Alcuni soggetti del Macpherson figurano nella « History of Photography » di Helmut Gernsheim: « Cascades at Tivoli » e « Temple of Antoninus Pius and Faustina » (ambedue del 1857). Tra i fotografi italiani più in vista, a questa epoca, il Gernsheim cita Luigi Bardi a Firenze e Carlo Ponti a Venezia.

Le informazioni del Gernsheim e della Peterich, per quanto precise e in gran parte inedite per lo studioso italiano, non risolvono peraltro il problema delle prime fotografie scattate a Roma e in Italia (calotipi, dagherrotipi ecc.).

Abbiamo detto di Talbot (1833) e del Prévost (1834), per i calotipi. Per i dagherrotipi la data da segnare non può che essere il 1839-40, e non solo perché il Belli saluta in quell'anno la nascita della invenzione, ma perché si ha documento della realizzazione dei primi dagherrotipi attraverso il libro del Monaldi (con le riproduzioni citate), e, meglio, con la testimonianza degli album intitolati « Excursions daguérriennes » su cui ora ci intratterremo, e che sono utili anche alla storia dell'impiego della fotografia nel libro.

La fotografia nel libro

Come informa il Potonniée, la prima apparizione della fotografia nel libro data dal gennaio 1840, nell'opera intitolata « Album du Daguerréotype reproduit, orné de vues de Paris en épreuves de luxe avec texte ». La fotografia non vi interveniva che indirettamente. Le vedute, prese al dagherrotipo, vi erano riprodotte coi procedimenti ordinari di incisione. Lo stesso mezzo fu impiegato per la seconda pubblicazione del genere, edita nell'agosto 1840: « Paris et ses environs reproduits par le Daguerréotype », e nella terza: « Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe », Paris, Lerebours, Place du Pont Neuf, n. 13. Le « Excursions » contano almeno tre serie apparse nel 1841 e 1842. Le edizioni furono probabilmente di duemila copie ciascuna. Anche in questi album alcuni artisti, molti dei quali abbastanza noti, hanno inciso su acciaio copie di dagherrotipi. Ma nelle serie apparse nel 1841 e 1842 si trovano sue vere e proprie fotoincisioni rappresentanti la prima « L'hotel de Ville de Paris » e l'altra « Un portail de Notre Dame ». Le tavole sono incise direttamente sul dagherrotipo originale col procedimento Fizeau patentato nella forma definitiva a Londra nel novembre 1843 da Antoine Claudet, che rese praticamente le lastre utilizzabili dagli stampatori. Nacque così il dagherrotipo inciso. « *E' questo il primo esempio della illustrazione diretta per mezzo della fotografia.* I procedimenti fotomeccanici che, ai nostri giorni, illustrano interamente il libro ed il giornale, furono lenti a svilupparsi. Al loro inizio erano imperfetti e costosi. Poi si tentò, dapprima, di inserire in qualche opera, in fuori testo, fotografie su carta. Così in " Promenades poétiques et daguérriennes ", opera ornata di sei vedute fotografiche di L.A. Martin, Paris, 1851, e " Un Parisien à Génève ", dello stesso autore, Génève, 1854. Allo stesso modo, le opere uscite da due stamperie fotografiche, quelle di Lachévardière, a Parigi, e quella di Blanquart-Evrard, a Lille, fra il 1850 e il 1855... ».

Nel 1845 apparve un altro album edito da Chamouin: « Collection de vues de Paris prises au Daguerréotype. Gravures en taille douce sur acier ». L'album è delle dimensioni di cm. 27,5 x 38,5 con 25 tavole di cm. 16 x 21 (cioè della misura adottata inizialmente dal Daguerre).

L'impossibilità di poter consultare la maggior parte dei testi citati, tutti rarissimi e pressoché introvabili, ci impedisce di spingere più a fondo — almeno in questa parte — il nostro studio.

Serie di vedute italiane furono pubblicate, sempre attorno al 1840: « La Cathédrale, Milan, exécutée d'après le daguerréotype », incisioni di L. Cherbuin; e « Recueil de vues principales de la Toscane, exécutées d'après les originaux du Daguerréotype et gravées par J.J. Falkeisen et L. Cherbuin », editore Ferdinando Artaria e figlio, via S. Margherita n. 111, Milano (con diciotto acquatinte del genere di quelle pubblicate in « Excursions daguerriennes »).

La dagherrotipomania

Dalla dagherrotipia nacque la « dagherrotipomania ». Vi furono pittori che lasciarono il pennello e il cavalletto per la cassetta di Daguerre. Viaggiatori, scienziati, archeologi, si entusiasmarono della nuova invenzione. In breve tempo i dagherrotipi ottennero un certo grado di perfezione. Si ripresero dappertutto vedute architettoniche e paesaggi. Anche Théophile Gautier prese con sé un dagherrotipo quando andò in Spagna col suo amico Eugène Piot. Ma a giudicare dal suo libro « Voyage en Espagne » la frequente pioggia gli rese impossibile di prendere molte inquadrature, anche se fa menzione di una bella veduta ottenuta davanti alla cattedrale di Burgos.

Un altro « dagaherrotipomane » fu l'archeologo Joseph Philibert Girault de Prangey, che dopo aver eseguito riprese a Parigi e nelle città francesi, nel 1842 si portò in Italia, Grecia, Egitto e Asia minore donde tornò nel 1844 con mille dagherrotipi: le copie di alcuni di essi illustrarono il libro « Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure », Paris, 1846.

Sei anni dopo Louis-Désiré Blanquart-Evrard stampò la raccolta « Egypte, Nubie, Palestine et Syrie » (Paris, Gide et Baudry) su soggetti architettonici, mentre Maxime de Camp riportò da un viaggio in Medio Oriente durante calotipi. La Commissione di Monumenti Storici del Governo francese creò uno speciale reparto del servizio di conservazione assegnandogli cinque fotografi.

I dagherrotipisti si spostavano da un luogo all'altro con un complesso equipaggiamento: una scatola di lastre, una bottiglia di iodio, una di mercurio, una lampada a spirito, una spazzola per la pulizia delle lastre, bottiglie di vari preparati chimici e piatti.

Per quanto si ottenessero ottimi dagherrotipi, e il ritratto fosse ormai diventato possibile, il procedimento di Daguerre, perfezionato dai seguaci, presentava notevoli svantaggi: la superficie simile a specchio della lastra argentata rendeva difficile la visione della inquadra-

tura; la inquadratura, essendo una positiva diretta, era in posizione lateralmente invertita; trattandosi di una lastra di solido metallo non poteva essere usata come negativo per stampare copie. Ogni quadro ottenuto era unico. Per superare queste difficoltà, numerosi procedimenti erano necessari per cambiare il dagherrotipo in lastre da stampa, ma le procedure erano troppo complicate perché l'uso fosse generalizzato.

La « dagherrotipomania » fu bersaglio preferito dai caricaturisti dell'epoca, specialmente di Honoré Daumier e Théodore Maurisset. I dagherrotipisti si mostravano l'un l'altro i risultati raggiunti. Il dottor J.P. Simon, francese residente a Londra, scriveva il primo poemetto ispirato dalla fotografia (1839):

Light is that silent artist
Which without the aid of man
Designs on silver bright
Daguerre's immortal plan.

E cioè:

Muta artista è la luce
Che senza l'aiuto dell'uomo
Disegna sul lucido argento
di Daguerre il ritratto immortale.

I conservatori, però, inorridivano di questo nuovo ritrovato, forse ispirato dal diavolo:

« Il desiderio di catturare riflessi evanescenti, non soltanto è impossibile, come è stato dimostrato attraverso ricerche tedesche, ma soltanto il desiderio di ottenerlo è blasfemo. Dio ha creato l'uomo a propria immagine e una macchina creata dall'uomo non può fissare l'immagine di Dio. E' possibile che Dio abbia abbandonato i suoi principi immortali eterni, e permesso ad un francese a Parigi di dare al mondo una invenzione del diavolo? » (riportato dal Gersheim dalla gazzetta « Leipziger Stadtanzeiger »).

Gli intellettuali non mancarono di manifestare le loro reazioni di fronte al nuovo ritrovato. Per Emerson « il dagherrotipo è il vero stile repubblicano della pittura. L'artista sta seduto e lascia che dipingiate voi stesso. Il dagherrotipo è buono per la sua autenticità. Il sole è pittore » (1841). Ingrès afferma « Ecco l'esattezza che mi piacerebbe ottenere ». Degas diventa fotografo dilettante. Paul Delaroche proclama temerariamente: « Da oggi la pittura è morta ». Ma Baudelaire nega le possibilità artistiche della fotografia e Daumier

afferma: « La fotografia imita tutto e non esprime niente. E' cieca nel mondo dello spirito ». Nel 1859, con Nadar, la pittura offre un posto alla fotografia nella Exposition des Beaux Arts. Tra i pittori la fotografia, in conclusione, portò non poco scompiglio. Ma non fu per molto. Affermavano nel 1907 gli espressionisti tedeschi: « Oggi la fotografia è in grado di rappresentare con esattezza. Finalmente la pittura può riprendere la sua libertà d'azione ».

Escursioni dagherriane

L'ottico francese N.P. Lerebours mandò un gran numero di seguaci di Daguerre a giro per il mondo per prendere vedute da utilizzare, come abbiamo visto, per una serie di pubblicazioni chiamate « Excursions daguerriennes ». E' la prima forma di documentario che viene offerta al pubblico, sia pure nella limitata diffusione di un album. I dagherrotipisti si recano in ogni paese del globo, da Mosca all'Isola di S. Elena, dalle cascate del Niagara ai monumenti della Nubia. Ma soprattutto si riconosce nel cielo d'Italia, di Spagna, del Medio Oriente una particolare condizioni ambientale eccezionalmente favorevole: ed è in questi paesi che i dagherrotipisti sono più numerosi. Si aggiunga a ciò il fervore di studi archeologici, cui il dagherrotipo prima, la fotografia poi, arrecavano un grande contributo. E si comprenderà perché abbondarono specialmente i dagherrotipi sulle rovine di Roma, della Grecia, d'Egitto.

La schiera di dagherrotipisti che sciama per ogni parte del globo richiama, inoltre, ad un'altra grande emigrazione: quella degli operatori di Lumière o di altri pionieri del cinema, anch'essi solerti a cogliere immagini in Vaticano e a Siviglia, in Africa settentrionale e tra i Boeri, all'inizio della guerra in Sud Africa.

Uno dei dagherrotipisti dell'ottico Lerebours fu il pittore Horace Vernet, il quale, come apparve nel periodico « The Athenaeum » del 21 dicembre 1839, scriveva il 6 novembre da Alessandria:

« Prendiamo dagherrotipi e ci proponiamo di mandarne a casa dal Cairo una interessante partita... Domani faremo esperimenti davanti al Pascià il quale ha premura di apprezzarne di persona i risultati conosciuti a lui solo per descrizione... ».

Subito apparve su un giornale parigino un *feuilleton* dal titolo « La Daguerrotypie au harem », dove il pittore Vernet appariva ricoperto di fiori lanciati da mani femminili. L'avventura è narrata in terza persona, forse dallo stesso Vernet, a illustrazione letteraria

del dagherrotipo « Harem di Méhémet Ali », nella raccolta « Excursions daguerriennes » del 1842 (ma la ripresa fu eseguita nel 1839).

La serie 1842 delle « Excursions daguerriennes — Vues et monuments les plus remarquables du globe », di cui possediamo una rarissima copia, contiene sessanta vedute di sedici paesi. Il gruppo italiano è il più numeroso e costituisce anche il primo di incisioni da dagherrotipi finora conosciuto. Con essi è possibile indicare numerosi soggetti precedenti alle citate fotografie del Girault de Prangey et del Prèvost. I dagherrotipi usati sono di N.L. Lerebours. La stamperia dove la litografia da dagherrotipo è stata eseguita è di Bougeard. Ogni tavola reca il nome dell'incisore e una illustrazione letteraria (come avviene oggi per i nostri documentari) che qualche volta è opera dello stesso dagherrotipista, qualche altra di elemento estraneo alla ripresa.

Ecco l'elenco delle incisioni:

1) Algeria. « Grande Moschea di Algeri ». Incisione: Callow. Commento: Eugène de Lasiauve. « L'interesse di questa tavola non risiede soltanto nell'importanza del monumento ad Algeri, ma nella maniera di rappresentarlo. Si vede che le linee estreme, anche le più fine e caratteristiche, non sono sfuggite alla riflessione nella prova, perché a sua volta l'incisore ha potuto riprenderle con tanta nettezza e precisione. Questa tavola è dunque soprattutto preziosa per la rifinitura dei dettagli ».
2) Germania. « Palazzo Municipale di Brema ». Incisione: Hurlimann. Commento: Eugène de Lasiauve.
3) Stati Uniti d'America. « Cascate del Niagara. Cascata del ferro di cavallo ». Dagherrotipo e commento di H.L. Pattisoon di Newcastle-sur-Tyne. Traduzione in lingua francese di Antoine Claudet, francese, « che ha introdotto per primo a Londra la scoperta di Daguerre e che oggi la pratica con tanto successo ». Incisione: Salathé.
4) Inghilterra. « San Paolo a Londra ». Incisione: Salathé. Commento: Paul de la Garenne. Dagherrotipo: Antoine Claudet (?).
5) Egitto. « La colonna di Pompeo ». Incisione: Martens. Commento: Fr. Goupil-Fesquet. Dagherrotipo: Horace Vernet (?).
6) Egitto. « Harem di Méhémet-Ali ». Incisione: Weber. Commento: Fr. Goupil-Fesquet. Dagherrotipo: Horace Vernet. « Questa prova, fatta sotto gli occhi e nel palazzo di Méhémet Ali, non si raccomanda per il pittoresco del punto di vista, ma per la meravigliosa rapidità di esecuzione, in due minuti circa prima di mezzogiorno (fu presa all'infanzia del procedimento Daguerre); mentre alle Piramidi ce ne vollero quindici, contro tutte le previsioni dell'inventore, nelle stesse condizioni di luce ».
7) Egitto. « Louqsor ». Incisione: Martens. Commento: Fr. Goupil-Fesquet. Dagherrotipo: Horace Vernet (?).
8) Egitto. « La Piramide di Cheope ». Data: 20 novembre 1839. Incisione:

Riffaut. Commento: Fr. Goupil-Fesquet. Dagherrotipo: Fr. Goupil-Fesquet e Horace Vernet. « Nota concernente il dagherrotipo. Il 20 novembre, nei nostri tre primi giorni di soggiorno ai piedi delle Piramidi, ci è stato impossibile di ottenere una prova visibile. Seguendo i dati di Daguerre per il tempo da lasciare nella camera oscura, ci sono stati necessari da 18 a 20 minuti per ottenere immagini distinte. Eravamo, è vero, nella infanzia di questa ammirevole invenzione. Il 7 novembre, la prova dell'harem di Méhémet Ali fu ottenuta in meno di due minuti, la stessa ora, ad Alessandria ».

9) Egitto. « La Valle delle Tombe ». Incisione: Salathé. Commento: Gustave Déville.
10) Spagna. « L'Alcazar di Siviglia ». Incisione: Riffaut. Commento: Edmond Jomard.
11) Spagna. « L'Alhambra ». Incisione: Salathé. Commento: Edmond Jomard.
12) Spagna. « Granada ». Incisione: Salathé. Commento: Edmond Jomard.
13) Francia. « Le Arene a Nîmes ». Incisione: Himély. Commento: De Contencin.
14) Francia. « La Maison Carrée » (Nîmes). Incisione: P. Callow. Commento: De Contencin. « Grazie all'apparecchio di Daguerre abbiamo potuto riprodurre, pietra per pietra, questo splendido edificio; e questa riproduzione sì fedele e sì perfetta rende facile il nostro compito di cicerone, perché è la natura stessa che ha tenuto la penna. Lei stessa ha disegnato con tanta nettezza e precisione le graziose colonne corinzie che avviluppano l'edificio nel numero di trenta, di cui venti inserite nei muri esterni della " cella " e dieci libere sul Pronao ».
15) Francia. « La Torre Magna a Nîmes ». Incisione: N.P. Lerebours. Commento: Paul de la Garenne.
16) Francia. « Arco di Trionfo di Orange ». Incisione: Hurlimann. Commento: Paul de la Garenne.
17) Francia. « Colonna di Luglio a Parigi ». Incisione: Hurlimann. Commento: Boquillon.
18) Francia. « Saint Germain l'Auxérrois a Parigi ». Commento: Fr. Goupil-Fesquet.
19) Francia. « Porta Laterale di Notre Dame a Parigi ». Incisione: Himély. Commento: Fr. Goupil-Fesquet. Dagherrotipia: Daguerre. La incisione è stata eseguita direttamente sul dagherrotipo.
20) Francia. « Veduta presa dal Ponte Nuovo a Parigi ». Incisione: Martens. Commento: Gustave Déville.
21) Grecia. « L'Acropoli ad Atene ». Incisione: Appert. Commento: Paul de la Garenne.
22) Grecia. « Il Partenone ad Atene ». Incisione: Martens. Commento e dagherrotipia: Joly de Lotbinière. « Questa veduta è stata presa nell'autunno dell'anno 1839. Tengo a constatarlo perché è la prima volta che l'immagine del Partenone è stata fissata su una tavola col procedimento così ingegnoso di Daguerre e perché ogni anno può portare nuovi cambiamenti nella fisionomia di rovine così celebri. ... Aggiungerò una particolarità poco conosciuta, forse, e che io debbo al signor Gropius, console d'Austria ad

Atene, uno di quegli amatori di antichità, uno di quei sapienti in "us", la cui razza sembra sparire e che i viaggiatori consultano con tanto frutto e gradimento. Gropius mi diceva dunque che uno spagnolo per primo rimarcò, due o tre anni fà, che le colonne del tempio di Teseo, ad Atene, non sono assolutamente verticali: la loro parte superiore si inclina leggermente verso l'edificio... ».

23) Grecia. « Veduta dei Propilei ». Incisione: Riffaut. Commento e dagherotipia: Joly de Lobtinière. « Avevo già ammirato in dettaglio le bellezze dell'Acropoli, quando mi ci portai per la prima volta col mio dagherrotipo. Stretto osservatore del libretto di Daguerre, pensavo di non avere un minuto da perdere per presentare la mia lastra all'influenza dei raggi solari... (1839) ».
24) Isola S. Elena. « Longwood. Casa di Napoleone ». Incisione: Ls. Thiénon. Commento: Alphonse Chedeville, Commis d'administration de la « Belle Poule ». Data: ottobre 1840.
25) Italia. « Piazza del Granduca a Firenze ». Incisione: Salathé. Commento: Jules Janin.
26) Italia. « Forte Nuovo a Napoli ». Incisione: Paul Legrand. Commento: Paul de la Garenne.
27) Italia. « Il Molo a Napoli ». Incisione: Salathé. Commento: Paul de la Garenne.
28) Italia. « Tempio di Cerere a Paestum ». Incisione: Martens. Commento: Paul de la Garenne.
29) Italia. « Tempio Ipetro a Paestum ». Incisione: Salathé. Commento Paul de la Garenne.
30) Italia. « Il Duomo e la Torre Pendente di Pisa ». Incisione: Galow. Commento: Paul de la Garenne.
31) Italia. « Santa Maria della Spina a Pisa ». Incisione: Salathé. Commento: Paul de la Garenne.
32) Italia. « Arco di Costantino a Roma ». Incisione: Himély. Commento: Paul de la Garenne.
33) Italia. « Arco di Tito a Roma ». Incisione: J. Callow. Commento: Paul de la Garenne.
34) Italia. « Cascate a Tivoli ». Incisione: Salathé. Commento: C.S. Azario.
35) Italia. « Il Colosseo a Roma ». Incisione: Himély. Commento Paul de la Garenne. « La veduta è presa dal monte Palatino ».
36) Italia. « Colonna Traiana a Roma ». Incisione: Hurliman. Commento: Paul de la Garenne.
37) Italia. « Santa Maria Maggiore a Roma ». Incisione: R.W. Price. Commento: Paul de la Garenne.
38) Italia. « San Pietro e Castel Sant'Angelo a Roma ». Incisione: Weber. Commento: Paul de la Garenne.
39) Italia. « Piazza del Popolo a Roma ». Incisione: Martens. Commento: Jules Janin. « Era tempo che si tirassero alcune conclusioni sul Dagherrotipo. L'invenzione è bella e grande, ma ancora bisognava imparare a servirsene. E' dunque con piena ragione che i più abili allievi di Daguerre sono stati inviati da ogni parte nelle più belle e colte contrade d'Europa per ripor-

tarne, rappresentati in tutta la loro verità, i più illustri ed eccellenti capolavori dell'architettura, appartenenti ad ogni epoca. Ecco veramente come si deve comprendere la conquista e l'invasione del dagherrotipo; poi venne la incisione in aiuto della invenzione di Daguerre, ed a sua volta la descrizione scritta arrivando là per servire da commento alla cosa incisa, risulterà senza alcun dubbio, da tanti sforzi così felicemente combinati, la descrizione più completa e perfetta di questi stessi capolavori, che finora gli uomini anche di maggior talento non avevano potuto che appena indicare ».

40) Italia. « Porto Ripetta a Roma ». Incisione: Himély. Commento: Paul de la Garenne.
41) Italia. « Tempio di Vesta a Roma ». Incisione: Martens. Commento: Paul de la Garenne.
42) Italia. « Monte Mario ». Incisione: Salathé. Commento: Paul de la Garenne.
43) Italia. « L'Arsenale a Venezia ». Incisione: Martens. Commento: Paul de la Garenne.
44) Italia. « Chiesa di San Marco a Venezia ». Incisione: Hurlimann. Commento: Paul de la Garenne.
45) Italia. « Ponte di Rialto a Venezia ». Incisione: Martens. Commento Paul de la Garenne.
46) Italia. « Veduta presa dalla Piazzetta a Venezia ». Incisione: Martens. Commento: Paul de la Garenne.
47) Italia. « Veduta presa dall'entrata del Canal Grande a Venezia ». Incisione: Martens. Commento: Paul de la Garenne.
48) Italia. « Veduta presa dal Campanile di San Marco a Venezia ». Incisione: Salathé. Commento: Paul de la Garenne.
49) Nubia. « Tempio Ipetro nell'Isola di Fila ». Incisione: Bishop e Weber. Dagherrotipo e commento: Joly de Lotbinière.
50) Palestina. « Gerusalemme ». Incisione: Salathé. Commento: Fr. Goupil-Fesquet.
51) Russia. « Mosca ». Incisione: P. Legrand. Commento: Paul de la Garenne. « Veduta presa dal Cremlino ».
52) Russia. « Chiesa di Vassili Blagennoi a Mosca ». Incisione: Paul Legrand. Commento: Paul de la Garenne.
53) Russia. « Veduta del Cremlino a Mosca ». Incisione: Hurlimann. Commento: Paul de la Garenne.
54) Svezia. « Stoccolma ». Commento: Eugène de Lassiauve.
55) Svizzera. « Ginevra ». Incisione: Bishop e Weber. Commento: Louis Spach.
56) Siria. « Tempio del Sole a Baalbec ». Incisione: Salathé. Commento e dagherrotipia: Joly de Lotbinière. « Ho preso una dagherrotipia di queste masse e per mettere le loro dimensioni fuori di dubbio ho segnato col gesso la lunghezza di un metro sulla loro superficie liscia. Questo metro si è trovato riprodotto sul disegno e può servire di scala di proporzione ».
57) Siria. « Beyrouth ». Incisione: Martens. Commento e dagherrotipia: Fr. Goupil-Fesquet. « La veduta è presa dal terrazzo del Consolato di Francia ».
58) Siria. « Cimitero dei Mussulmani a Damasco ». Incisione: Weber. Commento e dagherrotipia: Joly de Lotbinière.

59) Siria. « San Giovanni D'Acri ». Incisione: Salathé. Commento: Fr. Goupil-Fesquet.
60) Siria. « Nazareth ». Incisione: Salathé. Commento: Fr. Goupil-Fesquet.

I primi dagherrotipi italiani

Con l'aiuto di « Excursions daguerriennes » possiamo ora, in parte, rispondere ad alcuni quesiti che ci eravamo proposti all'inizio di questo studio:

1) i primi dagherrotipi in Italia di cui finora si può avere notizia sono quelli eseguiti per conto dell'ottico-editore Lerebours. Le lastre da essi impressionate apparvero riprodotte, con l'aiuto della incisione, negli album delle « Excursions » sui quali abbiamo potuto documentarci soltanto in base alla terza serie. E dai soggetti che abbiamo elencato possiamo stabilire che si ebbero dagherrotipi tra il 1839 e il 1842 eseguiti a Roma, Pisa, Venezia, Napoli da dagherrotipisti francesi. Scrive anzi il Gernsheim in « History of Photography »: « Nel 1840 Claudet importò a Londra da Lerebours dagherrotipi illustranti « Vedute di Parigi, Roma, e altre città, loro edifici pubblici, ponti, fontane, monumenti, paesaggi ». Probabile autore o coautore di vari soggetti veneziani e romani fu Paul de Garenne, il quale figura quasi sempre come commentatore dei vari pezzi, indicando con esattezza i luoghi da cui le vedute erano state prese: ad esempio, per il Colosseo dal Palatino, per la chiesa di S. Maria della Salute dal Campanile di S. Marco.

2) quei dagherrotipi dettero luogo a incisioni che il Lerebours poi raccolse in album.

3) in quelle incisioni sono i veri paesaggi dell'epoca, anche se ritoccati dalla incisione. Ma i brani dei commenti che abbiamo riportato indicano che fu sempre preoccupazione dell'incisore di rispettare la veduta dagherrotipata. La incisione non vi aggiunge che figurine per animare le scene, seguendo una consuetudine che già era stata propria dei pittori e degli incisori di paesaggi. Non possono non venire a mente, qui, Piranesi, Pinelli, Du Cros. Le figurine assolvono anche un'altra funzione: quella di servire da scala rispetto ai monumenti ritratti.

Scrive Valerio Mariani che lo stesso Pinelli « era uno dei più felici creatori di macchiette caratteristiche atte a popolare le stampe di vedute architettoniche o di paesaggio... ». L'acquarellista Francesco Kaisermann gli aveva proposto di animare le sue vedute romane con

gruppetti di figure in costume « riprendendo così un'abitudine assai antica di paesisti alleati con pittori di figura ».

E scrive Silvio Negro a proposito delle — analoghe — figurine comprese nelle prime fotografie romane: « Pescatori con la lenza messi in pose suggestive nei punti più panoramici del Tevere, poltroni seduti o sdraiati ai piedi dei monumenti, soldati in crocchio presso il cavallo di Marco Aurelio, vetturini in attesa vicino all'Arco di Tito, giocatori di morra o pacifici buoi attaccati alla barozza nel vecchio e glorioso Foro sono all'ordine del giorno. E quelli che tradiscono più di tutti l'intenzione son proprio gli sfaccendati che schiacciano un pisolino allineati di traverso sul bordo di una fontana, o facendo da cariatide, al modo degli schiavi di Michelangelo presso il basamento dell'Arco di Costantino. Più erano falsi e più andavano bene per i turisti, perché significavano « il dolce far niente » tanto caro come motivo pittoresco a quei nostri ospiti. La vita vera no, quella non c'è quasi mai, anche perché l'istantanea, se esisteva in teoria, in pratica veniva considerata con giustificata diffidenza. Così la Roma di queste fotografie tra il '50 e il '70 è sempre assai più deserta di quanto già non fosse nella realtà, assolutamente vuota come la si poteva sorprendere in certi giorni d'estate e di primissimo mattino, animata solo da qualche tipo fermo e in posa ».

Se non possiamo affermare che i dagherrotipi italiani delle « Excursions » corrispondono anche alle prime vedute fotografiche prese in Italia, è perché i ritocchi (minimi) degli incisori e l'aggiunta delle « figurine » alterarono le vedute originali. Ma la alterazione relativa non vieta di tenere ugualmente nella dovuta considerazione storica le dieci tavole dell'album consacrate a Roma, con una di Tivoli, due di Napoli e due di Paestum, una di Firenze, due di Pisa, e sei di Venezia.

Bibliografia

G.G. Belli: *Zibaldone* (manoscritto).

Mostra della Fotografia a Roma 1840-1915. *Catalogo,* Ente Provinciale del Turismo, 1953.

Silvio Negro: *Album Romano,* Casini Editore, Roma, 1957.

Georges Potonniée: *Cent ans de photographie* (1839-1939), Société d'Editions Geographiques, Paris, 1940.

Vasco Ronchi: *Nel centenario della morte di Daguerre. Come si è giunti alla fotografia,* in « Ferrania », n. 9, 1951, Milano.

GIULIA VERONESI: *Le conquiste della fotografia,* in «Ferrania, n. 12, 1951, Milano.

PAOLO UCCELLO: *La nascita della fotografia,* in «Ferrania», n. 3, 1951, Milano.

HELMUT GERNSHEIM: *The History of photography,* Oxford University, 1955, London.

BEAUMONT NEWHALL: *The Daguerrotype and the Painter,* in «Magazine of Arts», vol. 42, New York, 1949.

HEIRINCH SCHWARZ: *Art and Photography: Forerunners and Influences,* in «Magazine of Arts», vol. 42, New York, 1949.

Mémoires originaux des créateurs de la photographie (Nièpce, Daguerre, Talbot, ecc.), annotate e commentate da R. COLSON, Paris, Carré, 1898.

HELMUT e ALISON GERNSHEIM: *J.L.M. Daguerre,* Secker e Warburg, Londra, 1956.

Il film proibito di Flaherty

di DAVIDE TURCONI

L'inclusione di una retrospettiva è stata una delle più felici innovazioni della terza edizione del « Festival dei Popoli ». Già nella prima edizione v'era stato un incerto tentativo in tal senso, limitato però a pochi documentari già largamente noti: stavolta invece sono stati reperiti e presentati *Grass* (1925) di Cooper e Schoedsack, *Moana* (1926) e *The Land* (1924) di Flaherty, *The Plow that Broke the Plains* (1936) e *The Fight for Life* (1941) di Lorentz, *Heart of Spain* (1937) di Strand e Hurwitz e *The Four Hundred Million* di Ivens nell'edizione abbreviata del 1944. Un complesso di film quindi che — se pur in diversa misura — offrivano notevoli elementi di interesse. *The Land* poi, con la sua fama di film proibito, costituiva l'elemento più ghiotto della retrospettiva e si è rivelato, a visione avvenuta, un film di eccezionale validità ed interesse.

Iniziata da Flaherty nel 1939 per incarico del United States Film Service, su richiesta dell'Agricultural Adjustment Administration, la realizzazione di *The Land* richiese parecchio tempo. Pare Lorentz e Russell Lord avevano preparato delle tracce e degli appunti per il film, ma Flaherty preferì fare di testa propria, si mise in viaggio con la sua « troupe » e girò un considerevole quantitativo di materiale in parecchi Stati dell'Unione, senza avere però un'idea ben definita di come l'avrebbe successivamente coordinato ed utilizzato. « Non ho mai affrontato un lavoro tanto arduo e confuso e vi sono momenti in cui non so più se posso fare affidamento sulla mia testa o no » scriveva nel 1940. L'argomento che Flaherty e i suoi collaboratori dovevano trattare era piuttosto vasto, ma non ben definito e, come osserva Richard Griffith, mancava di un nucleo centrale. Lo scopo assegnato a Flaherty era quello di illustrare i problemi del-

l'agricoltura americana e le relative possibili soluzioni in relazione alle direttive economiche e politiche del governo, ma egli era forse l'uomo meno adatto a dare del problema una versione ufficiale e ad illustrare determinate soluzioni tecniche. Il tema e il territorio abbracciato erano così vasti da rendere impossibili a Flaherty di applicare il suo metodo abituale consistente nel soggiornare a lungo in un determinato posto in modo da arrivare ad immedesimarsi, sul piano umano, con i personaggi che in quel posto vivevano, riuscendo a ritrarli e rappresentarli con una comprensione immediata e totale. Stavolta non aveva il tempo di soggiornare a lungo nei posti e con le genti da ritrarre, come aveva fatto con *Nanook* e *Moana*: non poteva stabilirsi in nessuna parte della immensa zona che il film avrebbe abbracciato: doveva filmare rapidamente ciò che poteva e passare ad altre località. E' stato detto che il suo linguaggio cinematografico consisteva essenzialmente « prima di tutto nell'arte d'osservare e poi nel selezionare », ma stavolta l'osservazione doveva essere rapida e tempestiva, più da « reporter » che da appassionato e da studioso. Le riprese durarono comunque piuttosto a lungo e al loro ritorno a Washington il regista e i suoi collaboratori portarono un quantitativo considerevole di pellicola impressionata senza un piano ben definito d'impostazione del soggetto che il film doveva presentare. Inoltre, si trovarono a dover fronteggiare un grave ed imprevisto contrattempo: l'America stava ormai mobilitando per entrare nel secondo conflitto mondiale e i termini del problema agricolo erano stati sovvertiti. « Ufficialmente il problema della terra non era più quello di conservare i terreni, ma di arrivare a coltivare ogni pezzetto di terra disponibile. Il problema umano non era più quello della disoccupazione ma del come trovare mano d'opera agricola per rimpiazzare i giovani contadini richiamati alle armi. Già mentre Flaherty stava girando il film, il tema che gli era stato proposto era invecchiato. Durante tutta la calda estate del 1941 Flaherty rimase a Washington con i funzionari del Ministero, lottando per dare un significato ad un film che faceva a pugni con gli eventi. Alla fine ne derivò un film contrastante. La sua drammatizzazione dell'erosione della terra e della popolazione alla fine degli anni trenta risultava tanto intensa da far apparire di dubbia efficacia la soluzione dei silos sussidiari escogitati da Wallace » (1). I funzionari del governo pro-

(1) Richard Griffith: *The World of Robert Flaherty*, New York, 1953, pag. 141.

pendevano a ritenere controproducente la presentazione del film, benché fosse stato combinato un finale abbastanza propagandistico e ottimista; mentre si discuteva sull'opportunità di metterlo in circolazione, gli Stati Uniti entrarono in guerra. Il Governo permise la presentazione di *The Land* in serata di gala al Museum of Modern Art nel 1942 e ne proibì ulteriori visioni: così *The Land* entrò nella schiera dei « film maledetti ». Agli amici fiorentini organizzatori della terza edizione del « Festival dei Popoli » va il merito d'avercelo fatto finalmente vedere.

La grande importanza dell'agricoltura negli Stati Uniti è legata all'enorme potenziale di produzione offerto da un territorio immenso. In un primo tempo, oltre all'utilizzazione dei prodotti agricoli alimentari, si era particolarmente imperniata sulla coltivazione del cotone e del tabacco, ma poi ha avuto diverse fasi d'evoluzione e nel periodo successivo alla prima guerra mondiale ha affrontato un sensibile processo di trasformazione e di adattamento, conseguente a due principali fattori di crisi. Uno fu determinato dai gravi danni provocati dalle erosioni del suolo che sottrassero agli agricoltori oltre un milione di chilometri quadrati di terreno prima fertile e produttivo. L'altro era legato al progresso tecnico agricolo e al sempre più massiccio impiego dei mezzi meccanici che portarono alla disoccupazione di molta mano d'opera e alla crisi di sovraproduzione. Questo è, grosso modo, il tema di *The Land* che inizia con vedute di solide case coloniche e con il ritrarre una famiglia di contadini — marito e moglie con un bimbo in braccio — che avanzano nei campi verso l'obiettivo, fermandosi poi, in primo piano, a guardarsi d'attorno ed a parlare, mentre il commento del film ammonisce che occorre una buona terra per costruire case del genere e gente solida per farla fruttare. Ma esistono anche situazioni di disagio e mentre sullo schermo sfilano visioni di povera gente che fatica per rimediare lo stretto necessario, il commento avverte come anche nel ricco Stato della Pennsylvania, che conta parecchie fra le migliori fattorie, esistano situazioni deprimenti, situazioni che devono essere affrontate e risolte collettivamente. L'obiettivo inquadra degli agricoltori riuniti a discutere i loro problemi. Uno di questi è l'erosione della terra e le visioni che si succedono sullo schermo ne documentano gli aspetti ed i danni. Inquadrature di terreni rovinati e resi incolti, impetuosi ruscelli di acqua torrenziale che erodono i terreni, pendici scavate ed inaridite. In quei terreni vi erano una volta fresche boscaglie ed erba

alta ed abbondante. In quella terra, un tempo ricca nella sua immensità, prosperavano le culture del cotone e del tabacco, poi seguirono altre culture: la terra, sfruttata di generazione in generazione, fu impoverita e l'erosione provocò enormi perdite di terreno coltivo. Lo obiettivo inquadra poi visioni di negri che raccolgono il cotone, di capanne squallide e parzialmente diroccate, di un vecchio cartellone con una scritta sbiadita « Prepare to meet God - Preparatevi ad incontrare il Signore », di una povera donna negra con due bimbi e prosegue con la visione di una vecchia e cadente casa padronale di proprietari agrari del Sud abbandonata, con il tipico pronao classicheggiante, simbolo e ricordo di un'antica agiatezza. Dal frontone del pronao l'obiettivo scende lungo una colonna scrostata sino a scoprire una giovinetta magra e triste. Da una casa cadente esce un negro anziano, un povero vecchio negro che sembra ignorare la rovina e la diserzione sopravvenute negli anni e che si avvia verso una campana appesa ad altezza d'uomo, ma nessuno arriva: la casa padronale è deserta e nel pronao passeggia una gallina. Il negro torna a casa. Inquadrature di pianure desertiche spazzate dal vento, isole sabbiose contornate da bracci d'acqua. « Qui », avverte il commento, « disseminato su 40.000 miglia quadrate, in una pianura un tempo verde e fertile, si trova ora il più spettacolare, subitaneo ed incredibile esempio di erosione. Vennero spazzati via milioni di tonnellate di buona terra. Trecento milioni di tonnellate in una sola bufera: grandi quantità soffiate nell'aria e altri milioni di tonnellate perse nelle acque del fiume... ». Il film prosegue con inquadrature della miseria provocata dall'impoverimento e dall'erosione dei terreni e dalla conseguente emigrazione verso l'overst: capanne di legno e qualche casa cadente, mucchi di rifiuti e rottami di carri vicini alle case abbandonate, una mucca scarna che bruca la scarsa erba, un vecchia Ford scassata e tre persone anziane, due uomini ed una donna sedute a poca distanza vicino a un focherello (« Hanno fuoco per scaldarsi, ma non cibo da cuocere »), una donna che lava dei piatti vicino ad una povera tenda improvvisata in cui giace una ragazza scarna, una squallida roulotte che serve da casa ad una famiglia d'otto persone. « In 300 anni di coltivazione del cotone questa terra era diventata una delle più ricche del mondo: come si presenta ora è uno squallore ed è inutile ricordare il passato ». Una famiglia di contadini abbandona la propria casa: l'uomo guida un carro trainato dal cavallo vicino alla casa, vi carica le poche masserizie, altre persone lo

osservano con inerte rassegnazione, terminato il carico la moglie e i bimbi salgono sul carro, particolari di oggetti abbandonati e della casa, l'uomo la guarda un'ultima volta poi sale sul carro e parte (« Una volta avevamo un altro nome per questa gente: li chiamavamo pionieri »). Il carro si allontana attraverso gli arbusti d'una boscaglia (« Si dirigono verso l'ovest: è là che si reca la maggior parte »). Inquadratura di un'alba: cielo e terra in ombra, una pianura desolata, delle montagne sullo sfondo. Un mondo nuovo! questo era il grido dei pionieri. Gli ingegneri si sono spinti fra le montagne: inquadrature di dighe e bacini idroelettrici in costruzione, acque che scorrono imbrigliate, una pianura ubertosa. Acqua e sole in abbondanza, quattro raccolti all'anno, mostre di cesti di bella frutta a prezzi irrisori... La gente arriva da quasi tutti gli altri Stati dell'Unione, sopraggiungono cento persone per ogni posto di lavoro... Campi sterminati in cui centinaia di persone lavorano. Campagne ubertose con lunghi filari di verdure, uomini, donne e ragazzi che le raccolgono ammucchiandole sui camion, macchine che inscatolano lattughe trasportate da un nastro continuo. « Al campo delle lattughe troviamo i messicani. Il lavoro è duro, ma i messicani sono forti e lo possono far bene ». Ancora campi e uomini che buttano lattughe sui camion. Un campo sterminato, con uomini, donne e bimbi che lavorano: uno degli uomini, evidentemente un sorvegliante, ha la rivoltella al fianco. « Sul Rio Grande, vicino al confine col Messico, lavorano i messicani, fra cui molti bambini. La paga è di 40 centesimi di dollaro. Una buona paga per una giornata, qui sul Rio Grande... Anche le donne lavorano. Sono contente di trovare un lavoro, esse che un tempo avevano terreno proprio ed una casa ». Ma il lavoro e l'abbondanza dei raccolti non elimina la miseria. Si vedono ragazzi che frugano nei mucchi di rifiuti. In una tenda una donna cuce a lato d'un ragazzo che dorme: le mani del ragazzo si aprono e si chiudono incessantemente: « le sue mani si muovono anche quando dorme, crede di raccogliere piselli ».

L'obiettivo inquadra poi dei campi di cotone, gruppi di persone in attesa su strade di campagna, arrivano dei camion sui quali salgono e si ammucchiano le persone che stavano in attesa: è povera gente che si reca a lavorare nei campi di cotone. « Oltre un milione di persone lavorano alla raccolta del cotone. La maggior parte di loro dipendono più dal cotone che da qualsiasi altra coltura ». Inquadrature di macchine che raccolgono il cotone nelle piantagioni:

« ma più potenti di questi milioni di persone sono le macchine che possono raccogliere in 20 minuti più cotone di quanto non ne raccolga la mano umana in due giorni. Non raccolgono ancora in modo del tutto perfetto, ma si stanno perfezionando e qualche giorno coglieranno ogni fiocco di cotone in tutto il mondo ». Una ruspa che sradica ceppi, smuove massi, abbatte alberi, ripulisce il terreno d'ogni ingombro: « un acro viene ripulito in un'ora ». Dei camion trasportano cassette di verdura, delle macchine compiono lavori agricoli: « anche per le piccole cose ci sono macchine, ora ». Un uomo anziano addetto ad una macchina, un montanaro del Cumberland, ricorda che possedeva un pezzo di terra ed una fattoria nella quale aveva tutto ciò che un uomo può desiderare. Inquadrature di una località di montagna, di campi ed una casa, di cavalli in libertà, di mucche, di polli, di un battello su un fiume nella valle, di un torchio a mano che spreme canne da zucchero: « è una vecchia terra con vecchie usanze. Talvolta mi sveglio di notte sognandola ». La macchina da presa inquadra poi campi e case delle terre ubertose dello Iowa: « in nessun posto c'è terra migliore: buon bestiame ben nutrito, belle case, belle fattorie ». Ma anche qui non mancano delle difficoltà. « Per anni i coltivatori hanno riscosso prezzi troppo bassi per i loro prodotti. Si sono così trovati in difficoltà per far studiare i figli, per pagare le tasse, per far fronte alle scadenze delle cambiali. Oggi quasi il cinquanta per cento lavora terreno altrui e vive in case d'altri ». Seguono inquadrature di campi con macchine che raccolgono e spannocchiano il granturco, di campi di grano con macchine falciatrici al lavoro, di lunghe file di falciatrici in azione, di uomini che guidano macchine agricole. « Le macchine hanno sostituito gli uomini. Nei campi si vede ora poca gente. Le migliaia di uomini che lavoravano in passato al raccolto hanno lasciato il posto alle macchine ». Inquadrature di uomini e donne in attesa, alcuni di loro portano sacchi e pentole: « non saprebbero come tirare avanti, se non fosse per il cibo che il governo distribuisce loro ».

Le macchine hanno moltiplicato il raccolto. Durante la prima guerra mondiale sono stati caricati navi e treni con centinaia di migliaia di tonnellate di grano. Una sola nave può trasportare il raccolto di 15 mila acri di terreno coltivato a grano. Le trebbiatrici hanno accumulato montagne di grano. « Gli stessi contadini sono rimasti soffocati da questa abbondanza di grano. Per salvarsi hanno organizzato un sistema di ammasso per immagazzinare i surplus.

Era l'unico modo per sostenere il mercato e tirare avanti ». Tutta l'ultima parte del film è volutamente ottimista. Sfilate di silos che vengono riempiti di grano, trebbiatrici che gettano grano senza interruzione, elevatori che riempiono i silos, navi e treni carichi di cereali, grandi greggi di pecore sulle montagne, imponenti mandrie accompagnate da cowboys nelle pianure. « In tutte le città agricole, in tutte le provincie vi sono silos... Abbondanza nelle montagne... Abbondanza nelle praterie... Abbiamo tutto quello che una nazione dovrebbe avere ». Vedute di campi lavorati con sistemi che combattono l'erosione, di nuovi tipi di solchi per imbrigliare le acque piovane, panoramiche su fertili distese di campi coltivati. Inquadrature di riunioni di agricoltori (analoghe a quelle che iniziavano il film) alternate a quelle di povera gente in attesa (pure analoghe a quelle dell'inizio): « Che fare per le migliaia di persone che le macchine hanno privato di lavoro e per tutte le altre migliaia che ancora lottano sulla terra? Quando troveremo un modus vivendi con l'incredibile potere rappresentato dalle macchine? » Inquadrature di falciatrici in azione nei campi: « Un uomo che è forte fisicamente quanto una macchina, ma possiede un cervello per progredire, per governare. Ha innanzi a sé un nuovo mondo. Un'abbondanza superiore ai suoi sogni ». Ritorna sullo schermo, in primo piano, la famiglia di contadini dell'inizio: « Il punto essenziale è la terra, la gente e lo spirito della gente ».

The Land è indubbiamente un film di eccezionale interesse. Malgrado i difetti di un soggetto non ben definito che non approfondisce adeguatamente i problemi prospettati (2), malgrado un assunto che si rende evidente solo in parte e dal quale il realizzatore, in contrasto con le intenzioni di chi aveva patrocinato il film, a tratti si stacca per seguire unicamente le proprie aspirazioni ed i propri entusiasmi (3), malgrado un certo frammentarismo che tende a far

---

(2) « Anche a suo tempo, questo modo di esaminare i problemi della terra era poco gradito agli esperti d'agricoltura e ai patiti del documentario " sociologico ". Entrambi qualificavano personale, ingenua, " romantica ", l'esposizione e la soluzione di Flaherty. Indubbiamente *The Land* è personale, perché non era possibile per Flaherty essere impersonale. Egli si sentiva coinvolto nel tragico problema e la soluzione proposta attraverso un fantasioso impiego delle macchine era una cosa in cui egli credeva realmente ». RICHARD GRIFFITH, op. cit., pag. 142.

(3) « Vi sono delle confusioni nel tema. L'entusiasmo personale di Flaherty per il progresso meccanico complicava l'andamento del soggetto. I produttori del film, interessati ai problemi immediati, quale la disoccupazione tecnologica, avevano considerato la macchina nel ruolo di " cattivo ", ma la visione che Flaherty aveva delle immense prospettive aperte dall'applicazione delle macchine all'agricoltura, trasferiva l'argomento su un altro

nascere talvolta una impressione d'incoerenza, malgrado un finale in cui s'inseriscono accenti propagandistici destinati a mantenere un'apparenza d'attualità a un quadro non più consono alle esigenze d'un dato momento storico, il film contiene parecchi brani che sono fra le cose migliori realizzate da Flaherty. Certi visi di contadini e di ragazzi denutriti ed affamati, certi paesaggi di disperata desolazione, certe atmosfere di miseria e d'abbandono che pur lasciano intuire il ricordo d'una perduta prosperità, certi spunti straordinariamente veri e sinceri e certi passaggi e situazioni profondamente umani, fanno di molte sequenze del film dei vividi ed indimenticabili « flashes » su determinati aspetti della vita degli agricoltori americani negli anni trenta: quegli stessi aspetti, in parte, che anche Steinbeck e Ford hanno evocato in *The Grapes of Wrath* (Furore), il primo con la penna e il secondo con la macchina da presa. Flaherty è su un piano meno polemico di Steinbeck e Ford, ma non per questo meno efficace. E' su un piano di calda comprensione umana e di rappresentazione appassionata che assomma e contempera la veridicità del documento con l'emozione comunicativa della poesia. E la rappresentazione poetica, ricca di calore umano, può diventare una denuncia più efficace ed immediata di qualsiasi « pamphlet ». *The Land* è un indimenticabile documento ed un grande documentario, che dovrebbe esser tolto dal carcere in cui è stato rinchiuso per un ventennio. E' un film che, pur con i suoi riconoscibili difetti, appartiene alle opere più significative della storia del cinema. Kracauer ne lodava la profonda onestà e la bellezza delle immagini e proseguiva: « realmente, tutto l'insieme è impregnato di una sincerità che non può fare a meno di colpire. Flaherty può essere ingenuo, ma nella sua ingenuità egli tuttavia esprime veramente ciò che sente e si guarda sempre dal trarre conclusioni affrettate. E se non sempre arriva ad afferrare i termini dei problemi che desidera esporre, *procede nondimeno con un instinto così infallibile da non compromettere future soluzioni*. E' importante che la sua stessa voce risuoni lungo tutto il film: essa ha il potere di convincere e di sostenere efficacemente il contenuto delle immagini. Il segreto di queste immagini consiste nel contenere *il tempo*. Assomigliano a frammenti di un canto epico perduto che celebri l'immensa vita della terra: nulla

---

piano meno ristretto ». RICHARD GRIFFITH: *Documentary Film Since 1939. North and Latin America* (nel volume *Documentary Film,* di PAUL ROTHA, SINCLAIR ROAD e RICHARD GRIFFITH, Londra, 1952, pag. 320).

è tralasciato ed ogni episodio è pieno di significato. Tra di essi, quello del vecchio negro che spolvera lentamente la campana prima di suonarla, appartiene alle più indimenticabili scene dello schermo » (4).

* * *

Moana, l'altro film di Flaherty presentato a Firenze, è già abbastanza noto e ci esimiamo quindi da un ampio commento. E', con *Nanook* cui nello stesso tempo si apparenta e si contrappone, uno di quei grandi poemi per immagini di cui lo schermo ci è sempre troppo avaro. Fra le molte sequenze indimenticabili, quelle della pesca della tartaruga marina e del tatuaggio sono di eccezionale bellezza ed interesse.

Meno noto era invece *Grass* di Cooper e Schoedsack, documentario sulla migrazione di una tribù dell'Asia Minore — quella dei Baktiari, comprendente circa cinquantamila persone e mezzo milione di capi di bestiame — in cerca di pascoli. Pur non possedendo il rigore stilistico ed i pregi di un « classico » dello schermo, *Grass* è comunque un film che nella retrospettiva ha ben figurato. Il lungo brano del passaggio di un largo ed impetuoso corso d'acqua, parte a guado e parte con zattere rudimentali, offre elementi di vivo interesse e così pure tutta la parte che narra la scalata di un'alta catena di monti coperti di neve. Di assai minore interesse è invece la parte iniziale che narra il viaggio dei realizzatori da Angora al territorio dei Baktiari. Era la prima volta che degli europei seguivano una delle periodiche migrazioni che i Baktiari effettuano due volte all'anno in cerca di pascoli e il film oltre agli elementi di interesse cinematografico offre quindi anche un suo valore di documento etnografico. Una critica del tempo osservava che « *Grass* è diverso dagli altri film: l'unico, a quanto ci è dato ricordare, che gli rassomigli è *Nanook* che racconta la lotta di una famiglia d'esquimesi per la vita. *Grass* invece narra quella di un intero popolo e di una moltitudine di animali domestici » (5).

The Plow That Broke the Plains, di Lorentz, ha avuto l'handicap dell'immediato raffronto con *The Land.* Anche questo documentario di Lorentz, come quello di Flaherty, affronta il tema della crisi agricola negli Stati Uniti. Traccia per sommi capi, e in modo piuttosto didattico, la storia delle grandi pianure centrali, dapprima adibite a pascolo per le grandi mandrie, indi destinate a colture agri-

---

(4) Riportato da GRIFFITH, in *The World of Robert Flaherty,* pag. 142.
(5) C.S. SEWELL: *Grass,* in « Moving Picture World », 11 aprile 1925, pag. 581.

cole. Il terreno dissodato viene poi adibito ad intensive colture granarie, con l'aiuto dei mezzi meccanici, durante la prima guerra mondiale, finché sopravviene, nel dopoguerra, la crisi di sovraproduzione e l'erosione che trasforma i campi in deserti. Malgrado gli incitamenti a conservare le fattorie i contadini le abbandonano e i cortei di fuggiaschi che cercano altre terre si avviano verso l'ovest. Il New Deal interviene con la politica di conservazione della terra e con l'assistenza statale all'agricoltura. A differenza di *The Land,* il film di Lorentz, pur avendo delle buone sequenze non prive di suggestione — quella iniziale ad esempio, con le mandrie sparse a pascolare in un paesaggio vastissimo — ha troppi luoghi comuni: il parallelo fra i trattori e i carri armati, l'ondeggiamento delle quotazioni granarie e il crollo dei prezzi simboleggiato dallo sventolio del nastro delle quotazioni e dalla caduta dell'apparecchio registratore, il sentimentalismo di una scena d'esodo trattata senza approfondimento umano, ecc. Lorentz non è riuscito ad infondere nel suo film il senso della tragicità di avvenimenti apportatori di disastri e di rovina per migliaia e migliaia di esseri umani e si è accontentato di realizzare un documentario corretto e pulito che riesce a sostenersi principalmente per l'accurata scelta delle inquadrature e l'ottima resa della fotografia.

The Fight for Life, pure di Lorentz, è un documentario ricostruito, basato su un volume di Paul de Kruif — il quale aveva rifiutato una attraente offerta di Hollywood che voleva acquistare i diritti di riduzione cinematografica del suo libro e li aveva invece regalati al Governo degli Stati Uniti a condizione che fosse Lorentz a realizzare il film — basato sul problema della maternità nei quartieri poveri di Chicago. Il film, cui partecipano attori, presenta una serie di incontri tra un giovane medico e alcune donne prossime alla maternità e accenna ai problemi ed ai rapporti umani che ne nascono. Piuttosto lento e poco incisivo nella prima parte, il film acquista poi nerbo ed interesse nella seconda metà, che è anche quella più ricca di elementi di comunicativa e di pathos umano.

Heart of Spain, girato da Strand e Hurwitz per documentare l'opera del Canadian Blood Transfusion Service durante la battaglia per la difesa di Madrid contro l'assalto delle truppe di Franco, presenta alcune notevoli sequenze nella prima parte, ma perde di mordente nella seconda in cui illustra l'aiuto dato dal Canadian Service nella trasfusione di sangue ai combattenti feriti. *The Four Hundred*

Million di Ivens è stato presentato nell'edizione abbreviata, montata nel 1944 per la serie dei documentari propagandistici *Why We Fight* (e presentato allora, se non andiamo errati, col titolo *Japan*). Così com'è, il film non manca d'elementi d'interesse, ma per poterlo valutare con cognizione di causa sarebbe indispensabile aver visto l'edizione integrale, presentata da Ivens nel 1939, che era di metraggio pressoché doppio — salvo errore — di quella del 1944.

Si è quindi trattato, in definitiva di una retrospettiva di singolare interesse e ci auguriamo che nelle future edizioni del « Festival dei Popoli » la realizzazione di una pregevole sezione retrospettiva venga non solo mantenuta, ma potenziata. Sinora l'effettuazione di regolari ed interessanti retrospettive in aggiunta al panorama della produzione attuale era stata una delle caratteristiche di Venezia. Ora speriamo che diventi anche una gradita prerogativa del Festival fiorentino a tutto vantaggio dell'interesse e dell'importanza della manifestazione. Forse si potrebbe nella prossima edizione completare il panorama retrospettivo, dedicandogli magari un maggior numero di proiezioni, del cinema etnografico e sociologico americano e nelle edizioni successive studiare la realizzazione — da suddividere eventualmente in più anni — di una organica retrospettiva del cinema etnografico e sociologico europeo. Sarebbe un'iniziativa di grande interesse cinematografico e culturale.

La commedia e l'arte della regia

colloquio con ***RENÉ CLAIR***

Ammannati: *Se quella di stamane fosse una cerimonia ufficiale, dovrei fare forse un lungo discorso. Ma per fortuna non è una cerimonia ufficiale, perché tutto il tono del nostro incontro è quello di chi lavora o si prepara a lavorare nel cinema, e crede in questa forma di spettacolo. Avere qui tra noi l'amico René Clair è per noi motivo di grande soddisfazione, perché Clair è uno dei grandi maestri del cinema, uno che al cinema ha dedicato tutta la sua vita ed è ancora in grado di dirci tante cose. Nei giorni scorsi voi avete assistito ad una retrospettiva dei suoi film che vi ha fatto rivivere la parabola della sua carriera. Avete anche il suo ultimo film e ora avete qui lui, Clair, il quale converserà con voi non tanto come un maestro che conversa con gli allievi, ma come un amico che conversa con degli amici, con persone che sperano di seguire la sua stessa strada. Non vorrei aggiungere altre parole, perché in questi casi le parole guastano il significato della cosa. Ringrazio vivamente Clair di essere qui, della sua amicizia, di quello che ha fatto per il cinema, di quello che ci dirà. Ringrazio anche De Sica e Blasetti e tutti quanti voi, perché mi sembra che l'incontro di oggi abbia un significato particolare. Esso conclude la visita di Clair in Italia e la serie di incontri che egli ha avuto in occasione della presentazione del suo più recente film; e la conclude nella maniera che a me pare la migliore — senza con questo naturalmente voler sminuire il valore e l'importanza degli altri incontri che Clair ha avuto in questi giorni — perché credo che egli qui si possa sentire in un ambiente particolarmente adatto, a contatto con delle persone che lo apprezzano, lo ammirano e lo amano.*

Clair: Come ha detto l'amico Ammannati, non è il caso di fare discorsi, perché noi siamo proprio in famiglia, nella grande fa-

miglia del cinema. Ma se voi lo volete parleremo un po' di cinema; ed è molto difficile parlare di cinema, perché ci sono tante maniere di considerare quello che il mio amico De Sica definisce « questo grande equivoco che è il cinema ». Per esempio, negli incontri con i giornalisti ci sono due domande che inevitabilmente mi vengono poste. La prima è: « Avete mai fatto un film con Brigitte Bardot? »; e la seconda, che si è aggiunta da qualche mese in qua: « Che cosa pensate di *Marienbad*? » Ed è abbastanza spiacevole per me constatare che persone le quali generalmente ignorano tutto sul cinema sanno tutto su *Marienbad* e su Brigitte Bardot. Non voglio, con questo, esprimere un giudizio sfavorevole su questa affascinante attrice e su questo bel film. Ma d'altro canto, quando passiamo a coloro i quali si occupano della vita materiale del cinema, cioè i produttori e i distributori, vediamo che in essi c'è una tendenza, d'altronde naturale, a considerare un film solo in rapporto ai suoi risultati commerciali, a ritenere bello solo il film che incassi molti quattrini. Dall'altro lato c'è la tendenza dei politici, i quali son soliti giudicare belli solo quei film che esprimono una ideologia ad essi gradita. Vi sono dunque, come vedete, tanti modi di parlare di cinema; ed io oggi vorrei scegliere una maniera particolare di parlarne: visto che siamo in famiglia, cioè tra persone che vogliono occuparsi di cinema come di un fatto d'arte, vorrei parlarne come professionista, come uomo di mestiere, e con quella assoluta semplicità che non sempre è possibile avere nelle conferenze o negli scritti. Ed è in questo senso che, spero, si indirizzerà il nostro dialogo, che vi invito senz'altro a iniziare.

FIORAVANTI: *Invito allora gli allievi a porre specifiche domande, senza lasciarsi prendere da timore reverenziale o da eccessivo pudore.*

D. (PIER ANNIBALE DANOVI, allievo del 1° anno di recitazione): *Nella prefazione al volume* Tout l'or du monde *pubblicato da Gallimard lei scrive che « al cinema il desiderio di esprimersi porta il segno di una candida vanità e che una delle forme di umiltà è quella di pensare al pubblico ». In un contraddittorio con alcuni cineasti francesi sui problemi del cinema, pubblicato nell' « Europa Letteraria », n.* 9-10, *poi, ella precisa che fra i pochi insegnamenti che si possono dare ai giovani il più utile è quello di mettersi in ogni momento della realizzazione del film nei panni del futuro spettatore e di non dimenticarsi che questo spettatore non ha ragione alcuna di*

rimanere nella sua poltrona se quello che gli si presenta non l'interessa. Crede dunque di avere interessato tutto il pubblico con Tout l'or du monde, *un film che (come Ella ha puntualizzato in una recente intervista a Milano) semplicemente fa una constatazione, neppure una critica, di certi miti di oggi e piuttosto stancamente, a mio giudizio, con soluzioni di regia che non dicono gran che di nuovo?*

R.: Risponderò alla prima parte. Pare oggi che al primo posto, nelle ambizioni dei giovani registi, sia la esigenza di « esprimersi ». Che vuol dire esprimersi? Forse che i grandi romanzieri volevano esprimersi? Forse che Tolstoi, Dostojevsky, Balzac, Stendhal volevano « esprimersi »? Mai, in nessun periodo della storia della letteratura si è parlato di questa tendenza a esprimersi. Un grande autore si esprime suo malgrado, e mai volontariamente. Quello che oggi si chiama « esprimersi » non è che un retaggio di una posizione romantica degenerata. Tutto è cominciato quando dapprima i poeti, e poi gli altri scrittori, hanno cominciato a pensare che la loro personalità fosse così importante che dovesse essere mostrata al mondo intero. Io vorrei che questi autori si fossero espressi con maggiore modestia. Se è vero, infatti, che quei grandi romanzieri, quei grandi nomi che ho citato prima non ebbero mai una simile presunzione, ma vollero solo creare dei personaggi, dei caratteri, della vita, sarebbe davvero insensato che noi che lavoriamo in un mestiere così vasto, così popolare, così universale come è il cinema, e siamo sottoposti a suggestioni così diverse da quelle che agiscono sui romanzieri, volessimo servirci di questa enorme macchina e di tutta la organizzazione che essa comporta al solo scopo di esprimere noi stessi. Non sarebbe serio. La cosa più grave è che una parte della critica incoraggia questa tendenza. Io credo che l'umiltà sia una qualità che ben si addice ad un autore, perché se si conosce il proprio mestiere, si è inevitabilmente umili. La presunzione è quasi sempre figlia dell'ignoranza. Ora se si conosce questo mestiere e le sue esigenze, si è costretti a dire: noi siamo al servizio del pubblico. Che vuol dire esattamente questo? Io penso che ogni grande film, ogni film che ha avuto un peso dalla nascita del cinema fino ad oggi è sempre stato, salvo poche eccezioni, un grande successo di pubblico. Ma questo vale non soltanto per il cinema. Credete forse che Sofocle o Shakespeare non lavorassero per il pubblico? Non è concepibile che chi si dedichi all'arte non pensi al pubblico. Sarebbe come se un costruttore di aerei costruisse il più bell'aeroplano del mondo, che però non

è in grado di volare. Ora chi si dedica all'arte non può non pensare al pubblico. E infatti, ripeto, tutte le maggiori opere della storia del cinema, fatte le debite eccezioni, sono state fatte per il più vasto pubblico possibile. Noi non siamo qui per esprimerci, ma per parlare ad un pubblico. Chaplin e Griffith nei loro film si sono espressi loro malgrado. Nella seconda parte della vostra domanda mi avete chiesto se io credo, col mio ultimo film, di aver raggiunto uno strato molto vasto di pubblico. Francamente non saprei dirlo. Posso solo dire di aver raggiunto un pubblico meno numeroso delle altre volte. Ma in casi simili è evidente che io non accuserò mai il pubblico, bensì me stesso. Se in un film c'è un'idea, una intenzione che non viene colta chiaramente dal pubblico, non sarà mai sua la colpa, ma mia, perché, se ho qualcosa da dire, sta a me farlo nella maniera più chiara possibile, in modo che tutti possano comprendere. E debbo dire che nei film di Chaplin o di Stroheim tutto era sempre molto comprensibile, e quando, qualche volta, il pubblico non riuscì a comprendere in pieno le loro intenzioni, vuol dire, con tutto il rispetto per quei grandi, che essi in quelle occasioni non erano stati sufficientemente chiari. Non voglio dire con questo che il pubblico abbia sempre ragione. Assolutamente no. Il pubblico, questa enorme massa sconosciuta, può tributare un enorme successo anche ad un cattivo film. Ma quel che c'è di miracoloso nel cinema è che i veri grandi film riescono ad ottenere il medesimo enorme successo dei cattivi film. C'è tra i buoni film e i cattivi un rapporto in certo senso analogo a quello che c'è tra la grande letteratura e il giornalismo a grande tiratura. Questo tipo di giornalismo è fatto, evidentemente, al solo scopo di vendere la maggior quantità possibile di copie. Bene, immaginate che questo tipo di giornali siano redatti da personalità come Paul Valéry o J.P. Sartre o altri autori illustri. Sarebbe miracoloso se riuscissero a conservare la medesima tiratura. Ora un simile miracolo è quello che accade nel cinema. E' per questo che noi dobbiamo lavorare per il grande pubblico, perché se noi abbiamo del talento — non dico del genio — dobbiamo trovare un pubblico molto vasto dal quale farci comprendere.

D. (SANDRO BERTOSSA, allievo del 1° anno di regia): *Nel corso della sua lunga carriera lei riconosce che accanto ai capolavori ci sono stati dei film meno riusciti: per il fatto che per molti dei suoi film lei è stato oltre che il regista anche l'autore del soggetto e della sceneggiatura, può dirci se e in quale di queste fasi creative ha po-*

tuto sentire la presenza di quei difetti che hanno compromesso il valore del film e che probabilmente il meccanismo della produzione non ha più permesso di correggere?

R.: Io credo di essere sempre in grado di scoprire quali sono i difetti di un mio film. Il guaio è che non sono in grado di farlo prima che il film venga presentato al pubblico. E' stato sempre grazie al contatto del film con il pubblico che io ho scoperto quali erano i difetti, ciò che era falso, ciò che avrei dovuto fare. Per esempio, un anno dopo aver terminato *La beauté du diable* (La bellezza del diavolo, 1950) mi resi conto che il finale era sbagliato e che andava fatto in un'altra maniera. E proprio ieri mattina, mentre passeggiavo per le vie di Napoli, ripensando non so perché a *Tout l'or du monde,* mi sono reso conto delle ragioni per le quali certe parti di esso non mi piacciono, e ho intuito in che modo avrei dovuto realizzarlo. Disgraziatamente il film è già terminato ed è già diffuso in tutto il mondo. Sono questi i vantaggi e gli svantaggi della vecchiaia e della esperienza. Più si lavora nel nostro mestiere e più si apprende quello che bisognerebbe fare o non bisognerebbe fare. Ma quanto a sapere quello che bisognerà fare nel prossimo film, qui si è sempre altrettanto ingnoranti di quanto lo si era al primo film.

D. (Christa Windisch-Grätz, allieva del 2° anno di recitazione): *Io ho apprezzato quel che Lei ha detto prima a proposito della pretesa di taluni, che a ogni costo, programmaticamente, desiderano « esprimersi » attraverso le loro opere. L'ho apprezzato perché credo di averne capito il senso: l'artista si esprime, manda un messaggio, naturalmente, senza quasi proporselo. E debbo dire che nei suoi film è rinvenibile la presenza di un messaggio umano, tanto più accettabile quanto meno è voluto e programmatico.*

R.: La ringrazio infinitamente di questa dichiarazione, che mi tocca profondamente. Lei ha detto di aver sempre trovato dei messaggi nei miei film: ciò mi commuove perché io ho sempre detto di non voler mettere messaggi nei miei film. Ma in realtà ho sempre mentito, perché ho sempre sperato che alcune delle cose che avevo in testa — come tutti quanti noi abbiamo — fossero comprese dal pubblico; ma io penso che nelle arti dello spettacolo, come il teatro o come il cinema, se uno vuole comunicare delle idee o dei sentimenti, non deve proporsi di farlo deliberatamente. E' sempre attra-

verso l'azione, i caratteri, i personaggi, che queste idee devono essere espresse. Io non credo al teatro o al cinema ideologico. Non che sia contro l'impegno ideologico, ma l'ideologia va manifestata nei libri o nelle conferenze, mentre uno spettacolo può dirsi riuscito quando l'ideologia scaturisce fuori dall'azione. Se noi diciamo, per esempio, che Beaumarchais ha preparato la Rivoluzione francese, diciamo una cosa certamente esatta, ma non nel senso che egli si proponesse di farlo. Un altro esempio: noi tutti ammiriamo *Bronenosez Potemkin* (La corazzata Potemkin, 1925), che è uno dei capolavori della nostra arte, ma io sono convinto che ben poche persone, dopo aver visto quel film, sono diventate comuniste se per caso non lo erano, o hanno visto rafforzate le proprie idee, se già le possedevano. Perché il *Potemkin* è una grande opera d'arte, ma dal punto di vista ideologico è così schematico e semplicistico che non potrebbe certo avere la capacità di convincere chicchessia. Ed è attraverso la forza di persuasione o la insinuante suggestività delle immagini che viene fuori da un'opera d'arte quello che si è soliti chiamare un « messaggio ».

D. (Antonio Petrucci): *Ritengo che sarebbe particolarmente interessante per gli allievi di regia che lei parlasse un po' dei suoi metodi di lavoro. Le sue idee a questo proposito potrebbero essere molto utili ai nostri allievi.*

R.: Io ritengo di non conoscere le regole della regia più di qualsiasi allievo del Centro. La regia è sempre un fatto estremamente personale, e spesso il caso è il nostro grande maestro. Spesso è per opera del caso che vengono fuori i talenti. Comunque ritengo che per parlare utilmente di regia convenga partire dalla base e riconoscere anzitutto la enorme importanza del montaggio. Indubbiamente la possibilità di giustapporre la visione di una scena a quella di un'altra nel tempo di un ventiquattresimo di secondo (quanto è la persistenza di un fotogramma sullo schermo) è una possibilità esclusiva del cinema e che non appartiene a nessun'altra forma d'arte. Io credo, quindi, che se dovessi istruire dei giovani studenti di cinema insegnerei loro anzitutto i principi del montaggio, perché è attraverso il montaggio che ci si avvede dei propri errori. Grazie al montaggio noi acquistiamo una facilità di espressione che non è comune a nessun altro mezzo. Tuttavia il procedimento del montaggio è un procedimento assolutamente arbitrario. Nella vita, se ci guar-

diamo intorno, o se camminiamo, noi non passiamo mai bruscamente da una visione all'altra, ma facciamo continuamente delle panoramiche o delle carrellate muovendoci o voltando la testa. Il montaggio, invece, opera e costringe il pubblico ad operare dei passaggi assolutamente nuovi ed arbitrari. Ricordo un episodio che avvenne nel periodo in cui vennero a Parigi Eisenstein e Aleksandrov per girare *Romance sentimentale*. Si era agli inizi del sonoro e io stavo preparando *Le million*. Un giorno accompagnai nel teatro di posa mio figlio, che allora aveva quattro anni, ed era desideroso di vedere un film (infatti io non l'avevo mai portato a vedere i miei film). Fu proiettato un brano di *Romance sentimentale* che Eisenstein e Aleksandrov avevano finito allora di girare. Sullo schermo apparve una donna che cantava; e subito dopo, nel montaggio, apparve un cane, un bel levriero accovacciato davanti ad un caminetto acceso, mentre la musica continuava. E mio figlio, dopo aver visto quella rapida successione di immagini, mi disse: « Papà, la signora è diventata un cane! ». Ed aveva ragione; perché il montaggio aveva operato una vera e propria sostituzione, rinnovando quell'effetto che, verificatosi fortuitamente, un giorno, mentre Méliès girava in Place de l'Opéra, aveva consentito a Méliès stesso di scoprire uno dei primi trucchi cinematografici.

Occorre dunque che il cinema non trasformi mai una donna in un cane. Voglio dire che, essendo il montaggio un mezzo espressivo dotato di un grande potere, il principale compito di un regista dev'essere, secondo me, di utilizzare al massimo questo potere senza tuttavia diminuire o deformare, finché è possibile, la vita reale. E in questa direzione io credo che si possa muovere qualche rimprovero a più di un regista. Vi sono molti registi — negli Stati Uniti soprattutto, dove il lavoro del regista è spesso sottoposto a molti condizionamenti — che usano strane maniere di forzare e deformare la realtà. Poniamo che debbano girare un colloquio fra due personaggi, un uomo e una donna, alternando le inquadrature corrispondenti dell'uno e dell'altra: bene, capita spesso di vedere che l'inquadratura di lui è al massimo un mezzo primo piano e ad essa si alterna l'inquadratura di lei in primissimo piano. Perché? Forse solo perché lei è una diva di maggior richiamo, e la produzione ha imposto al regista di valorizzare al massimo il suo volto. Questo, a mio avviso, è un grossolano errore, e se un bambino com'era mio figlio assistesse alla proiezione avrebbe il diritto di chiedere come mai la donna sia

più grande dell'uomo. Se non vi sono ragioni espressive particolari che impongano una tale forzatura, è assolutamente logico e legittimo che le due inquadrature abbiano le medesime proporzioni, perché il pubblico è abituato a veder rispettare certe proporzioni, certi rapporti, che sullo schermo debbono quindi essere uguali a quelli esistenti nella realtà; a meno che, ripeto, non vi sia una precisa ragione per modificarli. Molti registi invece modificano queste proporzioni senza una necessità espressiva, e questo, a mio parere, è abbastanza illogico e fatto per sviare e confondere lo spettatore.

Ciò mi spinge ad accennare ora a certe teorie, diffusesi recentemente nell'ambito di alcuni miei giovani e valorosi colleghi, secondo le quali si può montare in qualsiasi maniera. Secondo me, è un'idea puerile: d'accordo, si può montare in qualsiasi maniera, purché però il risultato sia comprensibile per il pubblico. Se il montaggio, e tutta l'arte della regia, è in definitiva la tecnica messa a servizio del buon senso, e il buon senso messo a servizio della tecnica, bisognerebbe sempre avere l'umiltà, quando si gira una scena o si monta una sequenza, di riflettere, di porsi idealmente al posto dello spettatore seduto là, nella sala di proiezione, e chiedersi: che cosa sto per offrirgli? che cosa comprenderà di quello che gli mostro, c'è qualcosa che potrà sviarlo e confonderlo? Io credo che nel montaggio sta il segreto principale del contatto fra il regista e lo spettatore.

D. (ALESSANDRO BLASETTI): *L'amico Petrucci le ha chiesto prima di esporre agli allievi il suo metodo di lavoro. Ora io ho una mia idea, una specie di idea fissa, sulla quale vorrei che lei si pronunciasse. Questa idea fissa è la sceneggiatura. Lei ha detto una volta: il mio film è fatto, non mi resta che girarlo. Sono completamente d'accordo con lei, poiché penso che un film debba gran parte della propria riuscita alla sceneggiatura. Il regista interviene, naturalmente, cura che venga rispettata la linea maestra del soggetto, ma l'idea prima, i caratteri, gli stessi gesti, direi, dei personaggi sono già concepiti, fissati e realizzati nella sceneggiatura. Qual'è la sua idea in proposito?*

R.: La stesura della sceneggiatura è un compito che appartiene interamente al regista. Vi sono dei registi — specie negli Stati Uniti, come voi ben saprete — anche eccellenti, i quali non mettono minimamente le mani nella sceneggiatura né nei dialoghi. Si limitano ad eseguire tecnicamente, a « mettere in scena » così come farebbe

un regista di teatro nei confronti di un'opera già compiuta in se stessa. Ma per gli altri, per i registi completi, la sceneggiatura ha senza dubbio una notevole importanza, anche se essa è alquanto diminuita con l'avvento del sonoro, che ha consentito di affidare al dialogo l'esplicazione di certe cose che prima invece, al tempo del muto, andavano minutamente previste in fase di sceneggiatura per poter poi affidarle alla sola visualizzazione. Naturalmente, anche qui vi è una certa tendenza moderna, secondo la quale è infinitamente meglio affidarsi quasi esclusivamente alla « improvvisazione ». Che cosa esattamente ciò significhi non sono ancora riuscito a capirlo, malgrado abbia cercato d'informarmi. Sembra comunque che un certo numero di giovani registi per partorire delle idee abbiano bisogno di aver tutta la « troupe » attorno a sé, pronta, in attesa della sua ispirazione, e di spendere tre o quattro milioni al giorno. Questo mi fa imbestialire. Io credo che le idee possano nascere meglio nella tranquillità, nel raccoglimento, e senza le costrizioni della fretta e delle obbligazioni materiali. Ma io penso che quelli fra i miei colleghi che sostengono un simile metodo lo facciano per paradosso; perché la cosa non è normale. Non si è mai visto, per esempio, un lavoro teatrale condotto a termine quando il pubblico già ha riempito la sala. Sì, c'è stata la Commedia dell'arte, ma qui si trattava di attori bene allenati all'improvvisazione, e d'altronde era un'improvvisazione che si ripeteva tutte le sere, e che a un certo momento aveva perduto gran parte del suo carattere di spontaneità. Infine, c'è il soggetto: ma il soggetto in se stesso non significa niente, fin quando non è stato espresso in termini cinematografici. Blasetti converrà, credo, che il lavoro è tutto qui, è questo che corrisponde al lavoro del drammaturgo teatrale. E' un procedimento affatto simile, solo che le tecniche differiscono totalmente. C'è innanzi tutto lo sviluppo drammatico del soggetto, il modo di trattare le situazioni, i dettagli, ecc. Questo non vuol dire che non vi sia possibilità d'improvvisazione; tutt'altro. La cosa dipende innanzi tutto dal tema. Se voi ve ne andate in campagna con una piccola « troupe » e qualche idea, in tal caso sarà la campagna stessa, l'ambiente, l'atmosfera a suggerirvi altre idee. Sarà la collaborazione della natura, ed anche quella degli attori, i quali in un'atmosfera di particolare comunione potranno suggerirvi di modificare il senso di una scena, di porre l'attore in una situazione anziché in un'altra. E' una collaborazione intima, che presuppone senza dubbio un certo margine d'improvvisa-

zione. Ma non credo che l'improvvisazione sia utile, o che sia realmente possibile, quando si tratta di realizzare una scena drammatica fondata su un'idea o una situazione precisa. A questo proposito ricordo una cosa che mi colpì nel rivedere un « classico » che certo conoscete anche voi: *Scarface* di Howard Hawks, su sceneggiatura di Ben Hecht e Charles Mac Arthur. C'è in questo film un momento nel quale gli autori volevano mostrare come il protagonista, venuto per la prima volta in possesso di un fucile mitragliatore, si sente invadere da un sentimento di onnipotenza. Come rendere, per immagini e non a parole, questa sensazione straordinaria? Nel film appare una sala da biliardo, dove Scarface è con i suoi amici e discutono di questa nuova arma di cui lui è in possesso. Lungo una parete sono allineati dei gessetti da biliardo, e improvvisamente Scarface tira, senza neanche guardare, e ad uno ad uno i gessetti cadono. L'effetto è straordinario; si tratta di una eccellente trovata cinematografica. Ma quando, a New York, mi capitò di parlare con Hecht e gli chiesi chi avesse avuto questa straordinaria intuizione, egli mi rispose che naturalmente essa era già prevista nella sceneggiatura, e non si era certo atteso di trovarsi in teatro per cercare il modo di rendere visivamente quel sentimento del personaggio. Oltre tutto, ciò avrebbe comportato enormi difficoltà di carattere materiale, come quella di procurarsi da un momento all'altro una sala da biliardo, con tutto il suo arredamento, ecc... Per questo io non vedo alcuna ragione perché si debba aspettare di essere in teatro per farsi venire le idee, laddove queste possono nascere più tranquillamente e solidamente in fase di sceneggiatura.

D. (Paolo Todisco, allievo del 2° anno di recitazione): *Nei suoi film, a parte le altre qualità, una emerge che mi interessa particolarmente: la recitazione, che appare sempre di qualità elevata. Ora, sulla base di quello che lei ha detto della sceneggiatura, della sua funzione di guida e di previsione di tutto il film, vorrei chiederle se in essa è previsto in qualche modo anche questo aspetto delicato, oppure se in sede di ripresa lei istituisce un rapporto particolare di collaborazione con gli attori; e se, comunque, lei usa un metodo particolare per dirigere gli attori.*

R.: Io credo che nei rapporti tra regista e attori non vi sia assolutamente alcuna regola. Tutto dipende dal temperamento del regista e da quello di ciascun attore con il quale, di volta in volta, egli

si troverà a lavorare. Certamente s'istituisce una collaborazione: io non credo — salvo forse il caso di attori presi dalla vita, dai quali, come il neorealismo italiano ha ben dimostrato, si possono ottenere risultati mirabili, ma ai quali bisogna far compiere delle azioni meccanicamente o mimeticamente, come si farebbe con un cane — non credo che, con attori professionisti o già esercitati, si possa fare a meno di istituire una stretta collaborazione. Innanzi tutto il regista appena ha ultimato la sceneggiatura deve scegliere l'attore, quell'attore che gli sembra possa meglio incarnare il suo personaggio. Ma poi, già alle prime riprese — e io credo che i miei amici Blasetti e De Sica abbiano spesso fatto un'esperienza simile — egli si avvede che il risultato è ben diverso da quello che aveva immaginato; e allora nasce un problema inevitabile di adattamento e di compromesso tra ciò che il regista voleva ottenere e ciò che l'attore può dare. In realtà io credo che il grande segreto della direzione dell'attore è di non pretendere dall'attore stesso ciò che sentiamo ch'egli non può dare. Stabilito questo, comincia la collaborazione. Poi c'è il problema di quegli attori che riescono a raggiungere la perfezione dell'espressione, ma a un ritmo diverso da quello dei loro « partners ». Ricordo per esempio il caso di Veronica Lake, che io diressi a Hollywood in *I Married a Witch* (Ho sposato una strega, 1942): bella ragazza, incantevole donna, dotata di possibilità, ma non di grande esperienza. Era brava, ma un po' nervosa, tanto più che doveva lavorare con un attore dell'esperienza di Fredric March. March, come tutti i buoni attori, faceva le prove coscienziosamente, e già alle prime riprese andava abbastanza bene, ma avevo calcolato che, per quel che riguardava lui, la ripresa migliore era la quarta o la quinta. La cosa era molto diversa con la nervosa Veronica: splendida nella prima ripresa, calava nella seconda, nella terza era esacrabile, e alla quarta decidevo d'interrompere. C'era quindi una profonda diversità di temperamento fra i due attori. Si arrivò al punto che io dovevo isolarmi in un angolo di teatro con March, e assieme a lui ripetere tre o quattro volte la scena, fino a quando lui era « maturo » (e in ciò trovavo la piena collaborazione e l'intelligente adesione di quell'attore eccellente). Dopo di che si andava sul « set » già pronto e illuminato, e si girava con l'attrice; e il più delle volte quella era la ripresa buona. Non voglio con ciò mettere minimamente in dubbio il talento di Veronica Lake, che era una buona attrice: solo era incapace di ripetere molte volte una stessa scena. Vi ho voluto citare

questo episodio perché esso mostra un esempio di quella collaborazione, di cui voi mi domandate, tra regista e attori: per attuare questa collaborazione il regista deve anche saper individuare e secondare le differenti « curve di emozione » dei singoli attori.

D. (KRYSTYNA STYPULKOWSKA, allieva del 2° anno di recitazione): *Esaminando la sua carriera negli ultimi anni, si può osservare che lei è passato dal genere, se così può dirsi, « commedia satirica » di cui sono esempio* A nous la liberté *o* Le dernier milliardaire, *a un tipo di film più romantico e sentimentale, addirittura quasi drammatico* (Le silence est d'or, Grandes manoeuvres, Porte des lilas). *Ora, con* Tout l'or du monde, *sembra che lei ritorni ancora una volta a quel tono prevalentemente satirico che aveva abbandonato. Vorrebbe darci qualche spiegazione a questo proposito?*

R.: So benissimo che i miei ultimi film avevano un tono più serio dei precedenti. Ho cominciato forse con *La beauté du diable;* poi — dopo l'intermezzo di *Les belles-de-nuit* (Le belle della notte, 1952), che non può certo esser definito un film « serio » — ho fatto *Les grandes manoeuvres* (Le grandi manovre, 1955) che è un film di tono sentimentale, e poi *Porte des lilas* (Quartiere dei lillà, 1957) che è senz'altro un film drammatico. Ma proprio dopo aver fatto *Porte des lilas* io mi son chiesto se non ero sulla via di lasciarmi andare a una certa facilità. Mi spiego. Non voglio affatto dire che sia facile fare film drammatici. Ma, per quanto mi riguarda, avendo fatto film brillanti lungo quasi tutto il corso della mia carriera, mi sembrava che fosse quasi un fuggire le difficoltà che impone la realizzazione di un film comico, il riposarmi su un'azione drammatica abbastanza facile. Mi son chiesto se ciò fosse dovuto a una questione di vecchiaia — il che sarebbe assai sconsolante — o a circostanze fortuite; e ho voluto cimentarmi ancora una volta nel genere « commedia ». Che vi sia riuscito o no, su questo le opinioni sono molto divise; ma debbo francamente affermare che a me è stato molto più facile fare un film come *Porte des lilas* che non *Les belles-de-nuit* o *Tout l'or du monde.* E' una questione di temperamento personale, s'intende; può darsi che per altri miei colleghi sia diverso, ma personalmente non lo credo; e l'esperienza me lo dimostra. Nel periodo in cui ero a Hollywood — e non mi pare che oggi la proporzione sia molto cambiata — vi erano almeno una trentina di registi capaci di fare eccellenti film drammatici, ma non più di

tre o quattro — Lubitsch, Wilder, Capra e qualche altro — capaci di realizzare film brillanti di elevata qualità. Non voglio dire che sia più difficile realizzare una commedia che un dramma, giacché non si possono paragonare fra loro cose eterogenee, ma indubbiamente è una cosa assai meno frequente.

D. (STYPULKOWSKA): *Un'altra domanda, riguardante un problema di recitazione. Nei suoi film brillanti si nota con ammirazione che gli attori non cadono mai in eccessi farseschi, ma sono sempre molto contenti e coscienti di quello che fanno. Ora io credo che sia molto difficile osservare questo rigore, evitare gli eccessi, conservare una linea di sobrietà, quando si recita una parte comica; e vorrei sapere in quale maniera lei è riuscito costantemente a ottenere questo risultato.*

R.: Quando ho fatto *Les belles-de-nuit,* in cui c'erano, oltre al tono generalmente comico, delle scene autenticamente farsesche, ho scelto, per dei piccoli ruoli, degli attori comici con i quali avevo già lavorato altre volte, ma molti anni prima. Nel frattempo essi avevano fatto molti altri film comici, di varia qualità; e fui sorpreso, io che li conoscevo e li apprezzavo per la loro sobrietà, di notare, alle prime riprese, che essi si abbandonavano a espressioni esagerate. Avevano contratto delle brutte abitudini. Il fatto è che un autore, o un regista, di commedie, quando non ha molte idee comiche, si affida alle capacità più plateali degli attori, e chiede loro delle espressioni esagerate. Allora dovetti fare un discorsetto a quegli attori, e convincerli a recitare con la massima serietà possibile; perché — spiegai — o la situazione è in se stessa comica, e non c'è bisogno di sottolinearla, ma dovrà apparir tale al pubblico naturalmente; oppure è una situazione seria, e allora, portandola su un piano comico, riuscirete solo a diventare ridicoli. Credo di averle risposto sufficientemente.

D. (FIORAVANTI): *Sappiamo che lei ha rivolto la sua attenzione, e si è occupato praticamente, di televisione. Che cosa ne pensa, e che cosa pensa, soprattutto, dei rapporti tra cinema e televisione?*

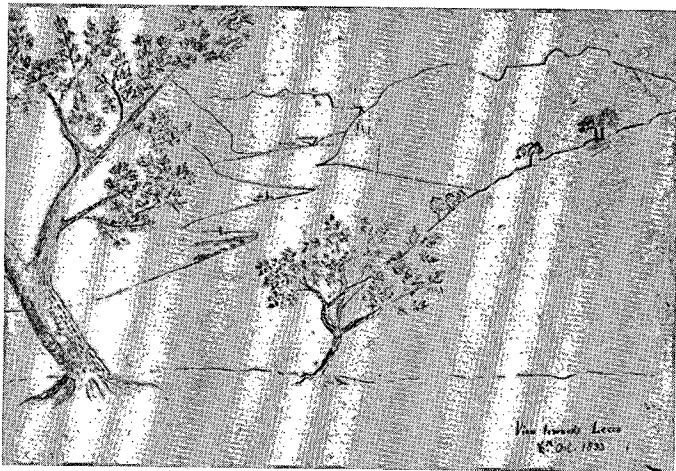
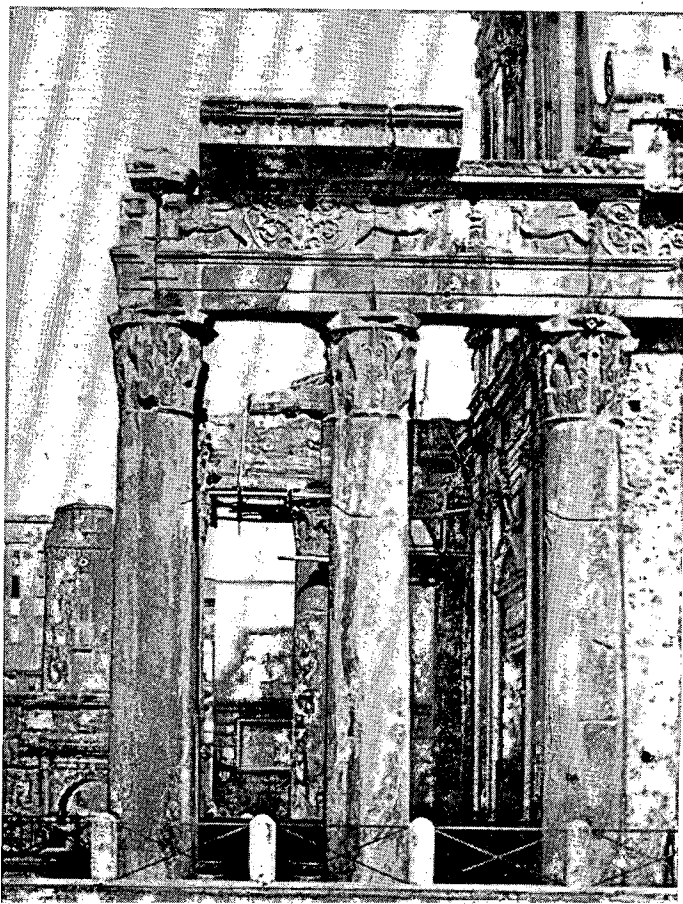
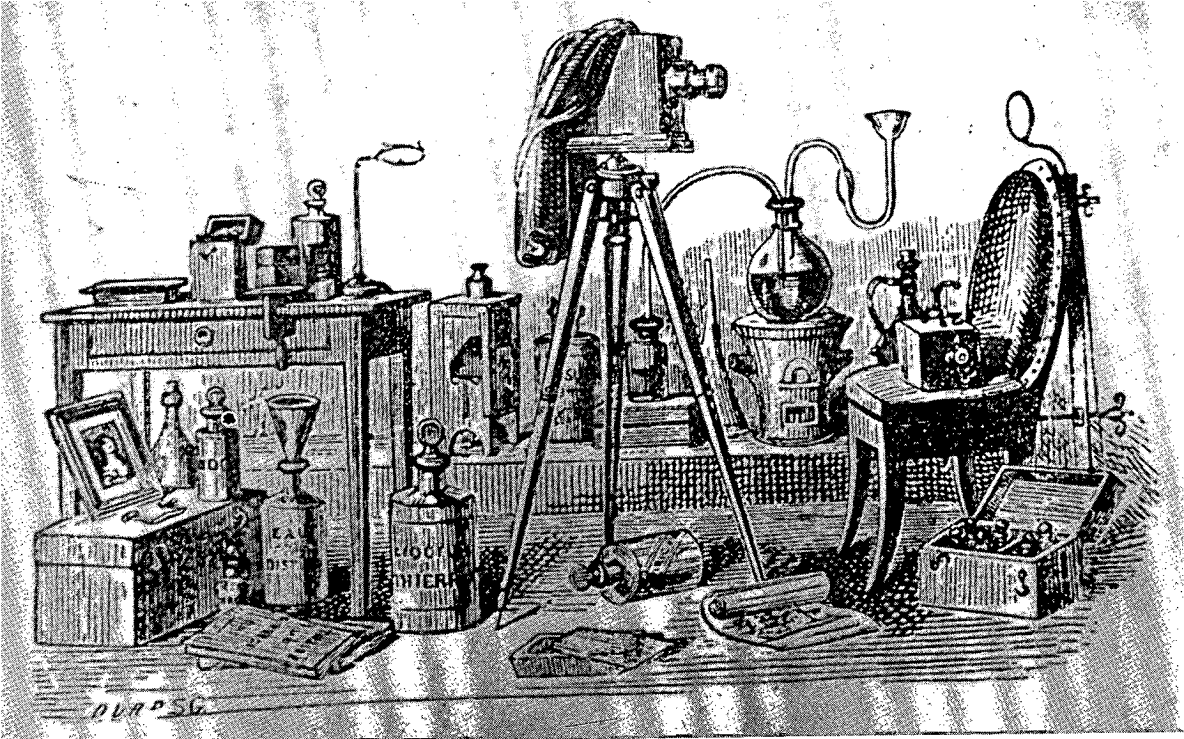
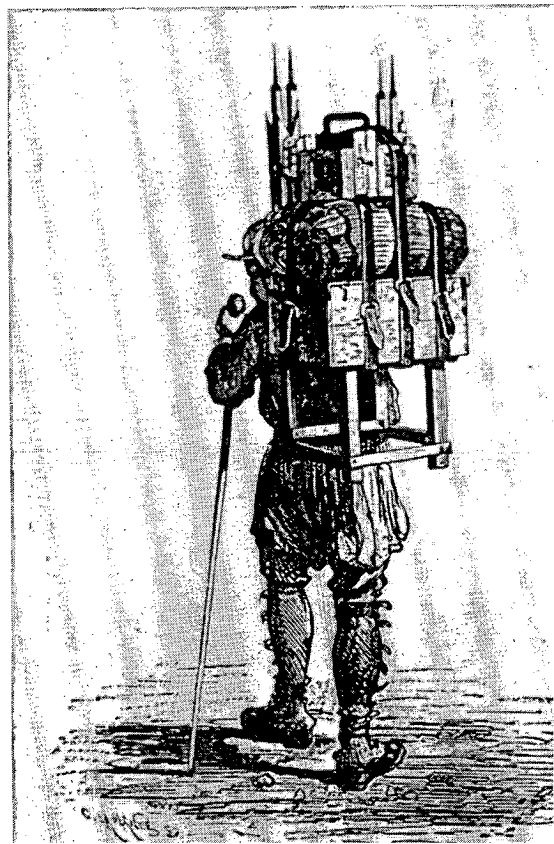
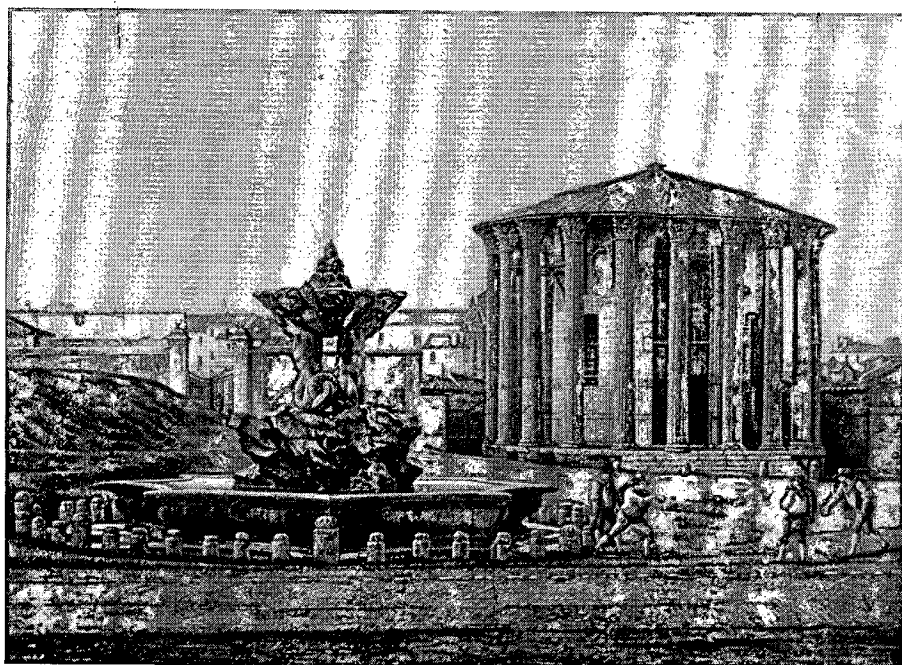
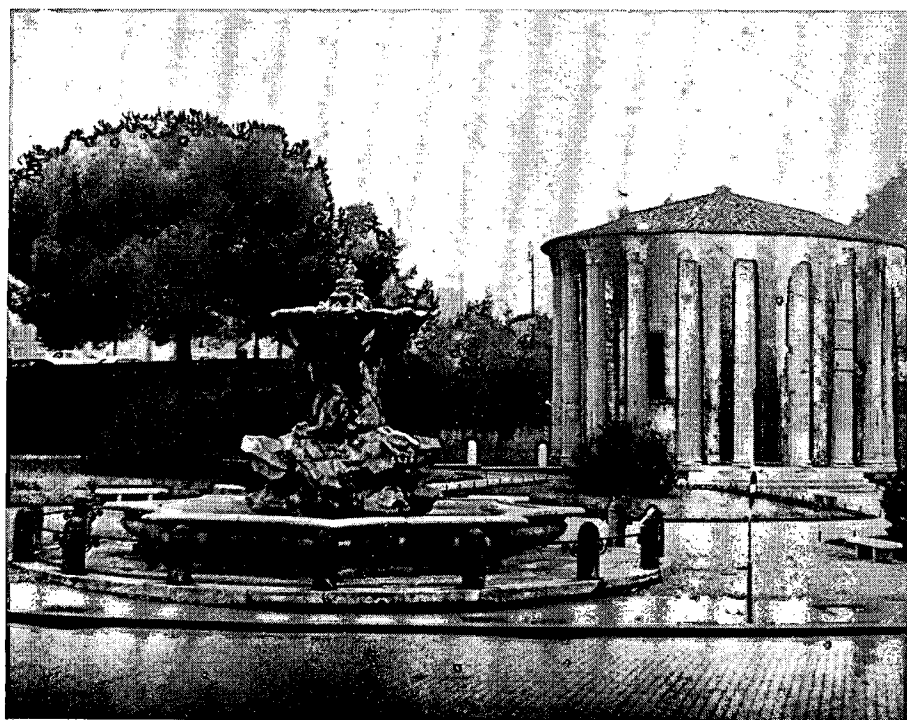
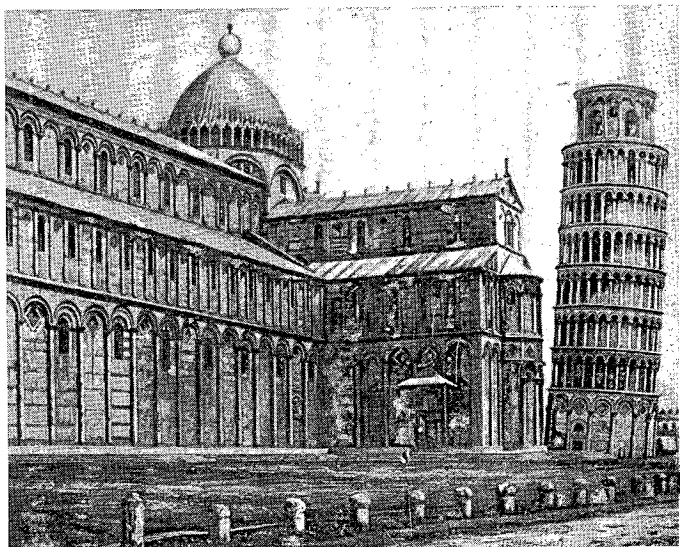
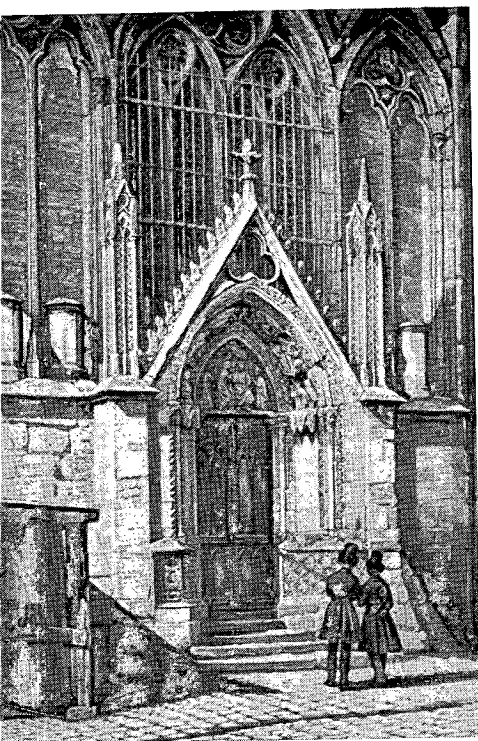
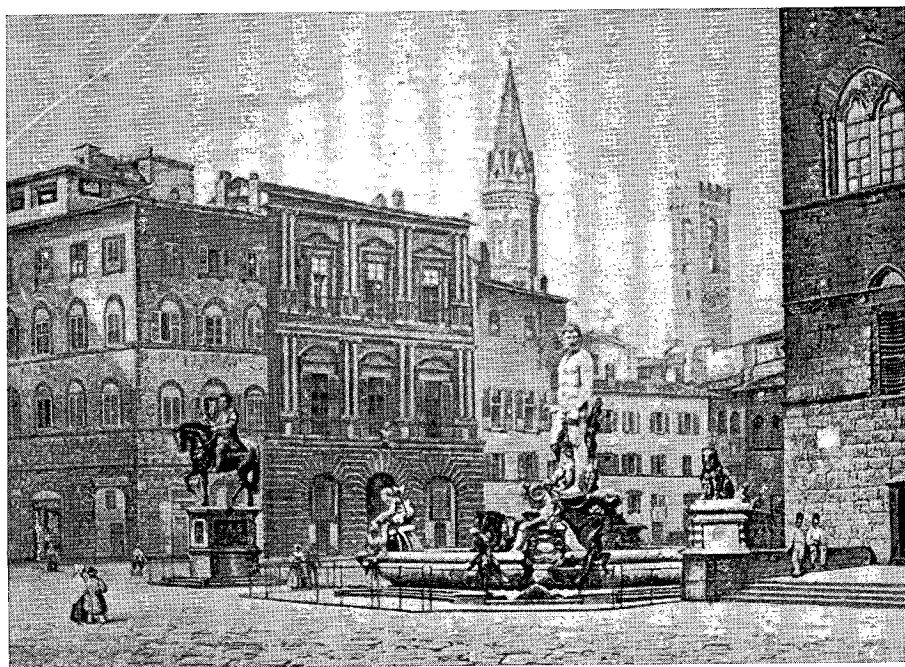
R.: Il problema di tali rapporti è molto complesso, e richiederebbe una trattazione in molti volumi. Volendo accennarvi semplicemente, direi che il problema viene posto malamente dalla maggior parte delle persone. Gli studiosi di televisione hanno tentato, fin

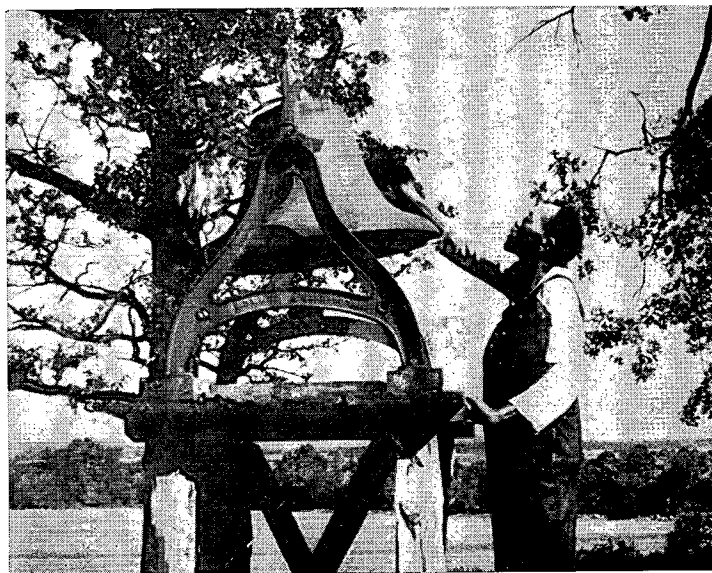
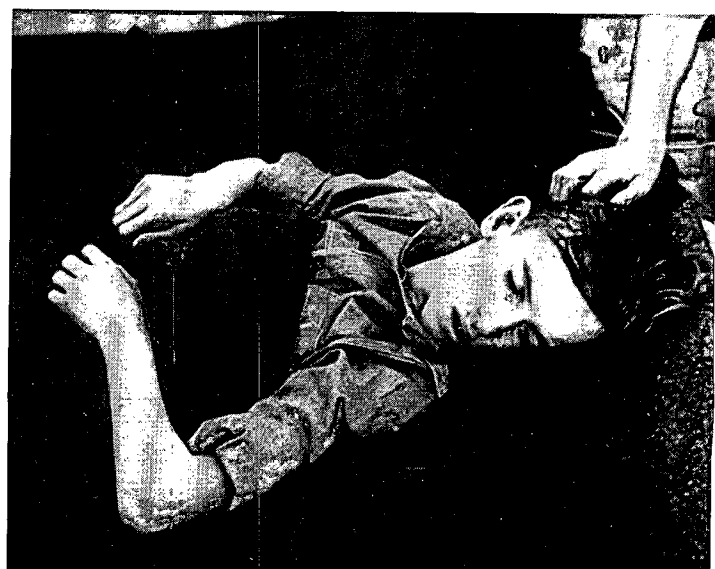
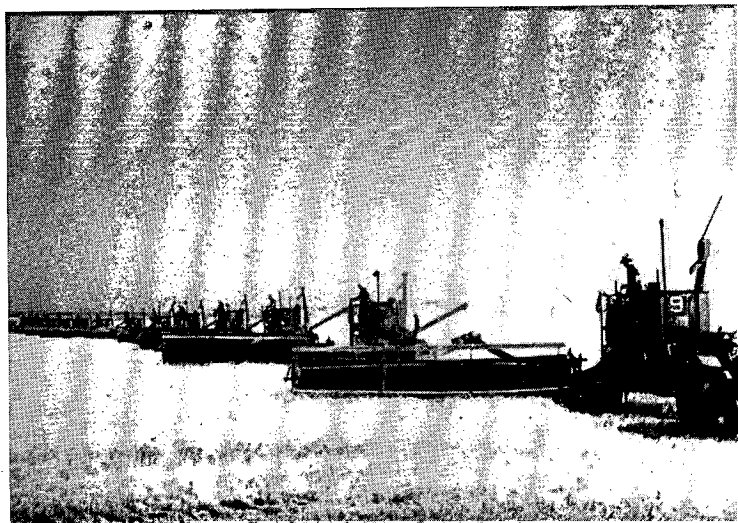
dagli inizi, di elaborare una teoria secondo la quale la televisione è un'arte, o quanto meno un mezzo espressivo, assolutamente originale. Ciò a mio avviso è un errore. L'originalità della televisione consiste nella possibilità di trasmettere immediatamente un avvenimento o uno spettacolo. Ma è una proprietà che riguarda solo il « tempo » della trasmissione: se ciò che viene trasmesso è uno spettacolo drammatico originale, io credo che non vi sia — né forse vi sarà mai — una differenza fondamentale tra la televisione e il cinema.

Agl'inizi del sonoro, come sapete, vi furono grandi discussioni e molti di noi, sostenendo che il cinema non doveva ridursi ad essere una semplice fotografia del teatro, affermavano rigorosamente la originalità e la specificità del cinema come mezzo autonomo di espressione. Ma non si deve generalizzare, e non si deve temere di apparire passatisti affermando che la televisione, almeno per quanto riguarda gli spettacoli d'invenzione (per i quali non si pone il caso della contemporaneità dell'evento e della trasmissione) non è che un nuovo mezzo di diffusione, non di espressione. A chi sostiene che la televisione è un mezzo originale rispetto al cinema rispondo negando recisamente. Diverso è il rapporto tra cinema e teatro: nel cinema abbiamo la possibilità di offrire delle cose che il teatro non può dare, a cominciare dal fatto che noi vediamo delle ombre muoversi su una tela anziché avere degli attori in carne ed ossa a portata di mano. Io crederò a coloro che sostengono l'originalità della televisione quando essi mi avranno mostrato sul teleschermo qualcosa che al cinema non sarebbe possibile mostrare, che il cinema non ha mostrato, né mostrerà mai.

Ma ciò che è molto importante, nei rapporti fra cinema e televisione, è quel che riguarda l'avvenire del cinema. Senza, naturalmente, voler fare i profeti, a me pare che dall'esperienza attuale si possano già ricavare alcune riflessioni. Il cinema si trova indubbiamente in una fase che gli industriali, dal loro punto di vista, definiscono di crisi, e che noi, meno interessati all'aspetto economico del fenomeno, possiamo definire di transizione. C'è una considerazione da fare: in sessantasette anni, quanti ne son passati dalle prime proiezioni pubbliche, nonostante i progressi enormi e le autentiche rivoluzioni che la tecnica ha operato in tutti i settori, e nonostante che il cinema stesso si sia grandemente evoluto, il principio fondamentale tuttavia, che è alla base del fenomeno cinematografico, è rimasto il medesimo che ai tempi di Lumière. Dopo sessantasette anni, sia-

mo ancora all'immagine proiettata su una tela bianca — anche se in formato cinemascope o altri formati — e a un pubblico seduto, immobile, immerso nell'oscurità di una sala. Questa mancanza di cambiamenti sostanziali è un fatto davvero straordinario. Da questo punto di vista la televisione ha introdotto un mutamento enorme, che mi pare abbia dei riflessi non solo sul piano economico, ma in certo senso anche su quello estetico e propriamente artistico. Considerate infatti che in un'epoca in cui è possibile che un'immagine — pensate per esempio a me che vi parlo — può essere trasmessa, grazie alla televisione, a Parigi o a Londra nello stesso istante in cui si produce, in quest'epoca di così straordinari progressi tecnici, la diffusione dei film è ancora affidata ai medesimi sistemi di sessant'anni fa: noi continuiamo a trasportare da una sala all'altra delle lunghe, pesanti, fragili e costose bobine di pellicola, continuiamo a riavvolgerle pazientemente dopo ogni proiezione, continuiamo a vederle deteriorare fino al punto che in certe proiezioni di piccoli paesi l'immagine è pressoché indecifrabile. Ora, la televisione ha le possibilità tecniche di modificare radicalmente questi sistemi. La televisione, io credo, lungi dall'essere la nemica del cinema, è il mezzo destinato a dargli nuova vita. Oggi tutti noi abbiamo un po' la tendenza a ritenere che il cinema si stia avviando verso la propria fine. Quanto a me, debbo confessarvi che tendevo addirittura a credere che l'umanità stessa si stesse avviando verso la propria fine; fino a che non ho letto una meravigliosa pagina scritta da un grande spirito, il quale formula il pensiero che l'umanità si trovi invece appena all'inizio della propria esistenza, si trovi ancora nell'età del ferro, e sia destinata a compiere enormi progressi. Mi auguro, e forse oggi credo, che ciò sia vero, e ritengo che per il cinema si possa fare il medesimo ragionamento: quel che a noi pare talvolta un incamminarsi verso la fine, è forse invece un trapasso verso una straordinaria trasformazione. Si può pensare che nell'avvenire — un avvenire magari ancora lontano — la diffusione del film, di quel che oggi chiamiamo film, e che domani potrà assumere un'altra forma, e di qualsiasi tipo di spettacolo, sarà affidata esclusivamente al mezzo della televisione. Sappiamo che negli Stati Uniti sono già state fatte esperienze pratiche in tal senso: si mette un gettone nel televisore e si assiste alla trasmissione di un film. Vi confesso di essere un convinto fautore di questo sistema, che sono sicuro si andrà sempre più generalizzando. Comunque la possibilità tecnica già esiste: le difficoltà ancora esi-

I primi anni della fotografia in Italia

Fox Talbot ha lasciato con *Veduta presso Lecco,* eseguita a Bellagio nell'ottobre 1833, la sua prima esperienza nel « calotype ».

Tempio di Antonino Pio e Faustina di Robert Macpherson (c. 1857). R. Macpherson è uno dei fotografi inglese attivi a Roma attorno alla metà del secolo XIX.

(*Sopra*) Attrezzatura di un daguerrotipista (da « Daguerreotypie » di F. Thierry, 1847). - (*Sopra a sinistra*) L.J.M. Daguerre in un daguerrotipo di J.E. Mayall (1848). - (*Sotto a destra*) Un turista fotografo.

(*Sopra*) Tavola da « Excursions Daguerriennes » ricavata da un daguerrotipo (1842): *Fontana e tempio di Vesta* (coll Verdone). L'incisione è di Martens che vi ha aggiunto alcune figurine di giuocatori di ruzzola, riprese da una incisione del Piranesi. - (*Sotto*) La fontana e il tempio di Vesta come si presentano oggi dalla medesima prospettiva.

(coll. Verdone)

Tavole da « Excursions Daguerriennes ». *(Sopra a sinistra)* Il *Portale di Nôtre Dame de Paris* è il primo esempio di « cliché » ricavato direttamente da un daguerrotipo (1839). - *(Sopra a destra) Il Duomo e la Torre Pendente a Pisa.* - *(Sotto) Piazza del Granduca a Firenze* (Piazza della Signoria).

Il film proibito di Flaherty

Dopo vent'anni di clausura, il film di Flaherty *The Land* è stato proiettato in Europa, al festival fiorentino dei popoli. Prodotto dal dipartimento dell'agricoltura del governo degli Stati Uniti, il film non venne fatto circolare perché considerato « deprimente ». Il lirico Flaherty ci ripropone la sua arte, pur spesso scontrandosi con le esigenze di documentazione sociologica, di informazione « sui fatti », non sempre vicine alla sua sensibilità. (*In questa e nelle pagine seguenti, fotogrammi originali di* The Land *ricavati dalla copia*).

Film di questi giorni

— Da *Vu du pont* (Uno sguardo dal ponte, 1961) di Sidney Lumet. (*Raf Vallone*).

Da *I nuovi angeli* (1961) di Ugo Gregoretti (episodio del Chianti).

stenti riguardano più che altro l'aspetto giuridico, quello di costume, ecc. La maggior parte delle invenzioni moderne hanno impiegato almeno quarant'anni ad affermarsi; ma a questa io credo che occorrerà molto meno. La mia opinione (relativamente al nostro spettacolo, il cinema: non entro nei particolari del problema della diffusione di uno spettacolo teatrale, o di un avvenimento sportivo) è la seguente: un film di nuova produzione dovrebbe innanzi tutto essere proiettato — così come avviene adesso — nelle sale di prima visione, per quel pubblico normale a cui verrà sempre la voglia di uscire la sera per andare al cinema. Poi, invece di cominciare il suo ciclo di proiezioni nelle seconde e nelle terze visioni, nelle sale di periferia, nelle città minori, nei piccoli centri, ecc., il film dovrebbe essere distribuito attraverso dei centri di trasmissione televisiva. Pensate, in Italia, a quattro centri televisivi, poniamo a Milano, a Roma, a Napoli e a Palermo, attraverso i quali una sola copia del film sarebbe trasmessa a tutte le sale che intendessero collegarsi. In tal modo verrebbe eliminato l'attuale complicato sistema di distribuzione, con la molteplicità delle copie, il loro deterioramento, e soprattutto l'inconveniente costituito dal fatto che quella specie di « radioattività » che emana da un film appena uscito nelle prime visioni vada dispersa col passar del tempo e lo spegnersi dell'eco suscitata al suo apparire, per cui nessun riflesso arriva al pubblico dei piccoli centri a cui ora il film viene presentato molti mesi, o addirittura anni, dopo la sua prima uscita. Tutto l'interesse della novità verrebbe conservato e sfruttato pressoché integralmente. In realtà — ne accennavo già ieri a De Sica — l'attuale sistema di distribuzione è altrettanto anacronistico quanto quello, ancora in uso nel tardo Medio Evo, di continuare a diffondere le copie trascritte a mano di un'opera letteraria, quando già c'era stata l'invenzione della stampa.

Vi è un altro aspetto della questione, che mi fa più che mai credere all'avvenire, piuttosto che alla morte, dello spettacolo, e di quello cinematografico in particolare. Quando i dirigenti della Paramount mi illustrarono questo sistema di telecinema, mi venne fatto di osservare: « Ma questo significherà la chiusura di un bel po' di sale. Voi fate in tal modo la concorrenza a voi stessi! » « Non è affatto vero » risposero. E mi diedero una spiegazione che mi stupì alquanto, ma che mi pare plausibile. « Il grande segreto di questo sistema — mi dissero — è di essere basato sulla longevità. Le statistiche indicano che le persone che han superato i quarantacinque o cin-

quanta anni in genere non vanno più al cinema. Noi vogliamo andare da questo pubblico che non viene da noi, che la sera si annoia, non sa che fare, ma al tempo stesso non se la sente di uscir di casa. Aggiungiamo che la durata media della vita umana si va allungando sempre più, per cui esisterà in futuro un numero sempre maggiore di persone di età compresa fra i cinquanta e i novanta anni. Bene, noi vogliamo che questa gente paghi! » Il ragionamento, come vedete, è molto americano, ma non è privo di fondamento. Dunque, come vi dicevo prima, noi avremo probabilmente, fra qualche anno, un sistema di distribuzione distinto in tre fasi: in primo luogo la presentazione dei film nelle sale di esclusività; successivamente — e mentre dura ancora quella sorta di « radioattività » di cui parlavo prima — la trasmissione del film, attraverso i centri televisivi, nelle sale di seconda visione e in provincia; infine, in un'epoca da determinarsi in base ad accordi e convenzioni particolari, questa « ricerca a domicilio » degli spettatori anziani.

In questa maniera, mi sembra, tutti i problemi economici che attualmente travagliano il cinema — e credo che qualcosa di analogo si possa dire per il teatro — hanno la possibilità di essere risolti. Scusatemi se mi soffermo su questi problemi economici, pratici, commerciali, ma essi appartengono pur sempre al nostro mondo, alla nostra vita, alla nostra attività. D'altronde lo spettacolo va sempre visto in funzione del pubblico, di un determinato pubblico. Lo spettacolo tragico, in Grecia, era concepito e attuato in funzione di determinate condizioni tecniche e di un determinato pubblico — il clima, il « plein air », la disponibilità di tempo, la collocazione del pubblico in teatro, ecc. — e l'arte stessa degli autori era condizionata da questi fattori. Ora, il giorno in cui avremo — il che è incontestabile — la maggior parte degli spettacoli cinematografici e teatrali trasmessi a domicilio dalla televisione, è chiaro che nasceranno delle forme di spettacolo completamente diverse dalle attuali. Ma questo appartiene all'avvenire del cinema e dello spettacolo: per quel che oggi ne sappiamo, io mi sento di affermare — contrariamente a quel che comunemente si crede — che la crisi che oggi attraversa il cinema non è se non una crisi di transizione verso un avvenire enormemente più fecondo e più lontano.

D. (Lucia Tarenghi, allieva del 1° anno di recitazione): *Io vorrei solo dirle, signor Clair, l'ammirazione che noi proviamo per la maniera in cui lei ha rappresentato, in tutti i suoi film, i sentimenti*

degli uomini, e la delicatezza con cui ha sempre trattato l'animo umano. Per tutto quello che lei ha fatto nel cinema, desideriamo ringraziarla.

R.: Al ringraziamento che con tanta gentilezza mi è stato rivolto da una di voi, io desidero rispondere a mia volta con un ringraziamento, perché niente è più prezioso, per un artigiano del cinema della mia età, che restare in contatto con voi, che sarete il cinema di domani. E, poiché avete la bontà di fare allusione a dei film che ho realizzato in passato, io posso dirvi che ciò mi tocca più di quanto voi non pensiate. Perché è un fatto che quella « radioattività » del film, di cui parlavo prima, è una cosa destinata a svanire molto rapidamente, più rapidamente, ahimé, di quell'altra, ben più pericolosa, che tutti conosciamo; e perciò vi sono molto grato che accettiate ancora di rivolgervi verso quei vecchi fantasmi, perché ciò vuol dire che in essi vi è ancora qualcosa di vivo. Io so che purtroppo i vecchi film che si mostrano nelle cineteche possono avere un interesse per voi, che siete degli specialisti, ma non hanno più alcun effetto sulla massa del pubblico; perché, per ragioni che ci sfuggono, questo cinema che in definitiva ha lanciato una sfida, pretendendo di conservare l'aspetto effimero degli esseri e delle cose, e che ha potuto gridare, al contrario di un Victor Hugo: « Il passato mi appartiene! », questo cinema si sente rispondere dai fatti: « No, il passato non appartiene a nessuno »; appartiene a ciascuno di noi, e a ciascuna delle generazioni che lo portano con sé. E' abbastanza triste per un autore, ve lo confesso, non poter fare altro che parlare o sentir parlare di quel che ha fatto, senza poter più mostrarlo così come lo concepì a suo tempo, e come invece uno scrittore può fare. Ma se abbandoniamo questo punto di vista egoistico, c'è qualcosa di confortante in questa idea di distruzione, che ci impedirà, che *vi* impedirà di subire quel senso di oppressione che è tipico dei musei, e di subire — consentitemi di dirlo senza ironia — i pericoli dell'accademismo. E' davvero una cosa confortante: si fanno tanti e tanti film, tutti destinati a sparire; ma è confortante pensare che dopo che questi film saranno spariti, il posto sullo schermo sarà libero per i film che voi farete, per i film di domani.

VITTORIO DE SICA: *Non so se altri allievi vogliono rivolgere domande a René Clair; ma io vorrei adesso pormi in mezzo a voi, e chiedere a René Clair di permettermi di considerarlo il maestro di*

tutti noi. Egli dice che la sua arte appartiene al passato; io dico che la sua arte appartiene al passato, al presente e al futuro perché il Maestro René Clair dà continuamente a tutti noi una lezione di arte e di moralità, in un'epoca in cui la moralità, soprattutto, è andata a farsi friggere.

AMMANNATI: *I vostri applausi sottolineano meglio che ogni parola con quanto piacere, quanto calore, quanta simpatia e stima abbiate accolto tra voi René Clair. Il quale è il maestro, ma è anche l'amico, e ve lo ha dimostrato con le sue ultime parole e il suo augurio, così caldo e sincero, provando ancora una volta che l'arte è soprattutto umiltà. Ringrazio dunque Clair, e lo ringrazio a più titoli: per quello che ha fatto per il cinema, il quale, come tutte le cose create dall'uomo per l'uomo, non ha nazionalità, e per natura sua destinato a tutti gli uomini, al di sopra di ogni confine. Diceva Voltaire: c'è un mondo delle persone oneste nel quale tutti si ritrovano cittadini. Direi che il cinema, e i film di Clair in particolare, hanno questa proprietà: di consentire che in quei personaggi si riconoscano tanti di noi, tanti dei nostri problemi, tanto del nostro mondo e della nostra vita. Grazie dunque per quello che ha fatto soprattutto su questo piano della comprensione umana. Ho molto apprezzato l'allieva che ha sottolineato questo messaggio di umanità e di comprensione. Assistiamo oggi al fenomeno di un mondo che nonostante tutti gli ostacoli tende alla conquista della sua unità, all'abolizione di tutti i confini e di tutte le barriere; io non so, e non siamo forse in grado di valutare oggi, quanto di questo slancio sia dovuto anche al cinema; ma io penso che molto sia dovuto anche ad esso. Grazie dunque a Clair anche sotto questo aspetto, come uomo, oltre che come artista, il quale crede nel suo tempo e crede nel futuro, non vive di compiacimenti o di rimpianti, ma guarda con fiducia all'avvenire. Egli vi ha rivolto parole di fiducia e di incitamento, a voi che vi preparate a entrare in questo magico e spettacoloso mondo. Grazie anche come amico, amico del cinema italiano, del Centro Sperimentale e dell'Italia, amico di ciascuno di noi. Tra pochi minuti il Ministro dello Spettacolo conferirà a Clair le insegne di commendatore dell'Ordine della Repubblica. E' un altro riconoscimento che si aggiunge ai molti già ricevuti in questi giorni; e son sicuro che gli sarà particolarmente gradito, non perché egli tenga molto ai fatti formali, ma perché questo riconoscimento gli viene dato in questa sede, dove con le vostre domande, i vostri interventi, i vostri applausi gli*

avete manifestato tutto il vostro calore. Un altro ringraziamento rivolgo a De Sica, per l'umiltà e l'onestà delle sue parole, tanto più toccanti in quanto vengono da un uomo che tanto ha fatto e ha dato al cinema italiano e al cinema mondiale. Ma questo riconoscimento, questa coscienza di tutto quello che le voci nuove del cinema anche italiano, di cui De Sica è l'antesignano, debbono a Clair, questo riconoscere nell'amico il maestro, è una delle cose più toccanti di questa riunione, e mi pare che possano degnamente suggellarla.

Questo colloquio si è svolto nell'Aula Magna del Centro Sperimentale di Cinematografia l'8 febbraio 1962, dopo la proiezione per allievi e insegnanti, alla presenza dell'autore, del film *Tout l'or du monde*. Dirigeva il dibattito il presidente del C.S.C., Floris Luigi Ammannati. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma ed in traduzione italiana, il colloquio (che si è svolto in francese) da una registrazione su nastro.

I film

Le italiane e l'amore

Inchiesta sull'amore in Italia condotta da Cesare Zavattini con la collaborazione di Baccio Bandini, Carlo Musso, Gabriella Parca, Giulio Questi - *s.*: dal libro « Le italiane si confessano » di Gabriella Parca - I episodio: *L'educazione sessuale dei figli* - *r.*: Lorenza Mazzetti - *sc.*: L. Mazzetti - *f.*: Vittorugo Contino - *int.*: Anna Brignole, Ruggero Cappelli, Efi Kamper - II episodio: *Le adolescenti e l'amore* - *r.*: Francesco Maselli - *sc.*: Sergio Perucchi, F. Maselli - *f.*: Sandro D'Eva - *int.*: Inger Nystrom, Consalvo Dell'Arti, Andrea Giordana - III episodio: *La sfregiata* - *r.*: Piero Nelli - *sc.*: Enzo Muzii, P. Nelli - *f.*: Marcello Gatti - *int.*: Maria Di Giuseppe, Michele Stasino - IV episodio: *La frenesia del successo* - *r.*: Giulio Macchi - *sc.*: Luigi Cavicchioli, G. Macchi - *f.*: Marcello Gatti - *int.*: Tania Raggi, Fernanda Ricciardi Elisabetta Velinski, Laura Forest, Adriana Giuffré - V episodio: *La prova d'amore* - *r.*: Gianvittorio Baldi - *sc.*: Ottavio Jemma - *f.*: Leonida Barboni - *int.*: Mariella Zanetti, Michele Francis - VI episodio: *Viaggio di nozze* o *La prima notte* - *r.*: Giulio Questi - *sc.*: G. Questi - *f.*: Marcello Gatti - *int.*: Antonietta Caiazzo, Mario Colli - VII episodio: *L'infedeltà coniugale* - *r.*: Marco Ferreri - *sc.*: M. Ferreri - *f.*: Marcello Gatti - *int.*: Renza Volpi, Silvio Lillo, Rosalba Neri, Riccardo Fellini - VIII episodio: *La vedova bianca* - *r.*: Gianfranco Mingozzi - *sc.*: G. Mingozzi - *f.*: Mauro Piccone - *int.*: Assuntina Del Salento - IX episodio: *La separazione legale* - *r.*: Florestano Vancini - *sc.*: Elio Bartolini, F. Vancini - *f.*: Sandro D'Eva - *int.*: Graziella Galvani, Giuseppe Fina, Leonardo Severini - X episodio: *Il matrimonio assurdo* - *r.*: Carlo Musso - *sc.*: Alberto Bevilacqua - *f.*: Carlo Nebiolo - *int.*: Roberto Miali, José Greci - XI episodio: *Il prezzo dell'amore* - *r.*: Piero Nelli - *sc.*: Enzo Muzii - *f.*: Luigi Zanni - *int.*: Ida Galli, Willi Colombini - XII episodio: *Le ragazze madri* - *r.*: Nelo Risi - *sc.*: Gaio Fratini, N. Risi - *f.*: Sandro D'Eva - *int.*: Gaddo Treves, Lucia Gabrioli - *m.*: Gianni Ferrio - *mo.*: Eraldo Da Roma - *p.*: Maleno Malenotti per la Magic Film - *o.*: Italia, 1961 - *d.*: Interfilm. (L'episodio *Il prezzo dell'amore* è stato tolto dall'edizione in circolazione per ragioni di metraggio).

I nuovi angeli

R.: Ugo Gregoretti - *s.* e *sc.*: Mino Guerrini, U. Gregoretti - *f.*: Tonino Delli Colli, Mario Bernardo - *m.*: Piero Umiliani - *scg.*: Flavio Mogherini - *mo.*: Nino Baragli - *p.*: Alfredo Bini per la Arco Film-Galatea-Titanus - *o.*: Italia, 1961 - *d.*: Titanus.

Il film-inchiesta è nella aspirazione del cinema dell'età matura. Ne scrisse, da anticipatore, Jean Vigo all'epoca di *A propos de Nice* (1930): « Nel documentario sociale, o *point de vue documenté,* occorre insinuarsi in un buco di serratura o sotto lo scanno di un *croupier*... Il documentario sociale esige che si prenda posizione, perché mette i puntini sugli i... Se non impegna un artista impegna perlòmeno un uomo... Serve ad aprire gli occhi ». E Longanesi nell' « Italiano » (1933): « E' la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe uscire di strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che acca-

de durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconcetti di stile... ». Zavattini ne è stato l'animatore più tenace. Nel 1953 (con Riccardo Ghione e Marco Ferreri) promosse la realizzazione di *Amore in città* cui collaborarono registi quasi tutti giovani: Antonioni, Risi, Lattuada, Lizzani, Fellini, Maselli, quest'ultimo spinto addirittura a ricostruire l'episodio di Caterina Rigoglioso, la domestica che aveva abbandonato il proprio figlio. Nel 1961 torna con *Le italiane e l'amore*: sono, questa volta, undici registi, più o meno da considerare ancora giovani: Gian Vittorio Baldi (*La prova d'amore*), Marco Ferreri (*L'infedeltà coniugale*), Giulio Macchi (*La frenesia del successo*), Francesco Maselli (*Le adolescenti e l'amore*), Gianfranco Mingozzi (*La vedova bianca / Le tarantate*), Lorenza Mazzetti (*L'educazione sessuale dei figli*), Carlo Musso (*Il matrimonio assurdo*), Piero Nelli (*La sfregiata*), Nelo Risi (*Le ragazze madri*), Giulio Questi (*Viaggio di nozze*), Florestano Vancini (*La separazione legale*).

Contemporaneamente, Ugo Gregoretti ha realizzato *I nuovi angeli*. La formula è all'incirca la stessa. Nelle *Italiane* è un sondaggio sulle donne del nostro paese, viste specialmente nella loro situazione sentimentale: prima, durante e dopo. Nei *Nuovi angeli*, che sarebbero i giovani di oggi, gli umori dei giovani sono visti non soltanto nei rapporti con le donne, ma anche con la mentalità dei padri, con la « posizione » e col lavoro.

Gregoretti limita così le intenzioni del suo soggettista Mino Guerrini, da cui è partita l'idea dell'inchiesta, e sue: « Non abbiamo inteso svolgere un'inchiesta sulla gioventù che abbia una presunzione di completezza perché in un film la descrizione rimane limitatissima. Abbiamo voluto invece narrare, in un'ora e mezza di proiezione — attraverso alcuni episodi rappresentativi collegati per analogia o per contrasto — momenti d'incontro fra persone e problemi di due generazioni, che possono in qualche modo rispecchiare aspetti di una certa generalità etnica e sociale. Il film, tengo a dirlo, non intende esprimere un messaggio né esaurire una materia inesauribile, ma soltanto dipingere alcuni " casi ", talune situazioni, e descrivere reazioni imprevedute, che spesso contrastano con le idee generali correnti ».

La formula dei due film ha dunque molti punti in comune. Si tratta soltanto, si direbbe, di concerti a due o più mani. E c'è, in più, per quel che riguarda *I nuovi angeli*, una ricca esperienza televisiva dell'autore (è quello della « Sicilia del Gattopardo » e del « Controfagotto ») che riesce a dare un particolare sapore di vivacità e di immediatezza alla sua ricerca e al contatto umano coi protagonisti dei singoli *sketches*, che sono otto: girati in Sicilia, a Napoli, a Roma, in Toscana, a Rimini, a Milano.

Tra le due pellicole preferiamo quella del Gregoretti. C'è più omogeneità e più impronta personale — date, ovviamente, dall'unica direzione, ma non soltanto da questo —, più agilità, meno appiccicaticcio, in cauda, di moralità che possono qualificarsi abbastanza chiaramente e spontaneamente anche nel corso delle varie tappe dell'una o dell'altra inchiesta.

La stessa vicinanza a fruttuosi *reportages* televisivi si manifesta anche in taluni episodi de *Le italiane e l'amore*. Per esempio in quello di Macchi, dove ha particolare sapore l'incontro con le aspiranti cantanti.

Le tecniche di realizzazione sono in

entrambi i film — almeno in certi episodi — particolarmente sensibili a quanto di nuovo ha offerto lo spettacolo cinematografico, specie in una annata fondamentale come il 1961, in cui sono apparsi nelle due produzioni guida, quella francese e quella italiana, ma più in quella italiana, film di Goddard e Resnais, o dei De Seta e Olmi, per mettere avanti i nomi dei giovani e non volerli affiancare con quelli dei maturi e dei meno giovani: Antonioni, Castellani, Fellini, Visconti, Rosi, Zurlini, tanto per citarne qualcuno. Ed ecco il linguaggio spregiudicato dei primi piani e dei movimenti di macchina nella *Sfregiata* di Piero Nelli, che fanno pensare a Goddard, o il senso di una nuova idealità spazio-tempo cinematografico in un episodio siciliano di Gregoretti, quello dell'aspirante alla assunzione in un nuovo compleso industriale, che ricorda l' « onirismo » di Marienbad.

La debolezza e l'artificio non sono del tutto esenti dalle due pellicole: nell'episodio de *L'educazione sessuale dei figli* della Mazzetti, per esempio, o in quello dei non spontanei marchesini napoletani, e dei convitati della festa di Capodanno di Gregorietti — pallido *sketch* vitaiolo che obbliga a confronti che non reggono — dove si sente che il dialogo è « scritto ». Lo sarà anche quello dell'episodio del Chianti, ma nel risultato non si avverte, ed è questo, in fondo, che conta.

Il film di Zavattini attinge ad un'altra inchiesta, di origine letteraria questa volta, e cioè alle « Italiane si confessano » di Gabriella Parca, che è molto meno di un « Rapporto Kinsey ». Procede un po' a casaccio, specialmente quando accetta tra gli episodi anche *Le tarantate* di Gianfranco Mingozzi, che è eccellente come materiale documentario, montato in maniera direi perfetta, ma che non entra nel film che per motivi spettacolari, come accade per *Gli italiani si voltano* di Lattuada nell'inchiesta n. 1. Ha episodi di diverso valore, metraggio, e peso, che non permettono un discorso veramente unitario, come certamente l'ideatore voleva: ma sul motivo generatore del film, sulla sua idea-base, non sembra che ci possano essere obbiezioni. E' questa una maniera, per ora non ortodossa, di fare del cinema, che interessa forse più di qualsiasi altra. Zavattini, dopo *Amore in città, Siamo donne* e *Le italiane e l'amore,* ci ha detto molto sul cuore e la condizione materiale della donna italiana, se non tutto. Ora desideriamo da lui altri film-inchiesta, e magari su argomenti diversi. Olmi, De Seta, Gregoretti ci hanno indicato che c'è molto altro da svelare — per la maturità della nostra gente, per un invito a saper vedere e a saper ragionare — e soprattutto sul lavoro: degli impiegati e dei pastori, dei tecnici e dei contadini. In certi episodi il film *Le italiane e l'amore,* e ce ne dispiace, rasenta la banalità: ad esempio ne *L'infedeltà coniugale,* che pure è stato affidato a un Marco Ferreri tutt'altro che liscio e commestibile nel *Cochecito,* film tutto polemico e tutto controcorrente, e che qui è incredibilmente svogliato e approssimativo, addirittura impacciato e imborghesito.

Se degli episodi di *Le italiane e l'amore* preferiamo quelli di Nelli e Mingozzi, di cui si è già detto, nonché di Vancini (nella cui *Separazione legale* il mosaico del film indica l'ordine drammatico più coerente), una gerarchia di preferenze è facile elencare anche nei *Nuovi angeli.* Potrebbero essere indicate nello *sketch* del giovane padre siciliano che cerca un « posto », nell'episodio della « catena » pro-

duttiva presso una fabbrica di automobili utilitarie a Milano, e nella breve inchiesta sul Chianti, ieri regione privilegiata, ricca di vino, oggi abbandonata dai giovani che non vogliono più fare i contadini. (Quando, rettificati diritti anacronistici ed estirpati pregiudizi avremo contadini universitari, come in America?). Specialmente in questo episodio si intravede la enorme portata dell'inchiesta cinematografica nelle questioni di critica sociale: la capacità di fare arrivare in maniera immediata alla intera nazione un campanello d'allarme che non riguarda soltanto gli abitanti di Radda, di Greve, di Castellina nel Chianti, ma il paese intero.

La superiorità del film di Gregoretti, rispetto a taluni *sketches* di *Le italiane e l'amore,* è nella necessità morale di voler dire quello che è riuscito a esprimere. Il suo discorso, condotto sull'uomo, è tutto spontaneo e necessario — anche se vi sono sbandamenti ed estremismi cui avremmo volentieri rinunciato, con sicuro guadagno del film, che avrebbe potuto apparire più coerente, compiuto, e spassionalizzato. Nelle *Italiane e l'amore* vi sono discorsi — *L'infedeltà coniugale, L'educazione sessuale dei figli* — che in fondo non sono necessari; o che, pur potendolo, non sono diventati tali. Qui la formula appare valida, ma non funziona sempre, e può denunciare una, almeno momentanea, insincerità. Nei *Nuovi angeli* formula e forma si fondono agevolmente. Non vi sono che effetti sbagliati da notare, dovuti alla realizzazione, e difetti di scarsa obbiettività: come nella presentazione della « Promessa » dei giovani operai cristiani, che è liquidata con troppa sicurezza, come si farebbe coi riti degli indù davanti al Dio Elefante, senza sospettare che il senso della religiosità può essere più importante anche dello stesso senso della religione.

MARIO VERDONE

Leoni al sole

R.: Vittorio Caprioli - *s.* e *sc.*: Raffaele La Capria e V. Caprioli - *f.* (Technicolor): Carlo Di Palma - *m.*: Fiorenzo Carpi - *scg.*: Aurelio Crugnola - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Franca Valeri (Giuli), Vittorio Caprioli (Giugiù), Serena Vergano (Serena), Francesco Morante (Scisciò), Philippe Lerey (Mimì), Alina Zalewska, Carlo Giuffré, Luciana Gilli, Giorgio Sabatucci, Riccardo Parisio Perrotti, Vittorio Pugliese, Evy Marandi, Christine Martell, Vito Amendola, Irina Wassilikoff, le gemelle Gemberg, Anna Campori, Arturo Lonardi, Ester Carloni, Aldo Sersale, Roberto Hruska, Jerry Macc, Enzo Cannavale - *p.*: Alessandro Jacovoni per la Ajace Produzione Cinematografica-Euro International - *o.*: Italia, 1961 - *d.*: Euro.

Accanto a quello di Vittorio Caprioli mettiamo qualche nome amico, e subito capiremo. Per esempio, Vittorio Gassman, Raffaele La Capria, Federico Zardi, Giuseppe Patroni-Griffi, Luciano Salce. Sono tutti quarantenni, e portano in giro una pallida faccia di delusi. Ricordiamo che Caprioli, Salce e Gassman furono compagni all'Accademia d'arte drammatica, durante la guerra. La guerra, appunto. L'hanno sofferta come una liberazione dai vecchi miti inutili e come una speranza per l'avvenire. Usciti da quel caos, immaginarono anch'essi — come molti altri — che stesse per nascere un mondo in cui tutto fosse limpido, di cui ci si potesse entusiasmare.

Non erano solo le dolci e irriflessive speranze della gioventù. Il mondo sembrava davvero cambiato. Rivedeteli oggi, questi uomini ormai quarantenni. Hanno tra le mani un mondo in cui il disordine e l'ipocrisia valgono assai più dell'entusiasmo. E sono già coro, all'inizio degli anni sessanta e di nuo-

vi (forse decisivi) esperimenti politici, i quarantenni per vocazione ed esperienza. In più, hanno prodigiosamente conservato l'energia della loro giovinezza; o meglio, hanno acquistato a poco a poco la volontà di opporsi al vuoto che si vedono intorno, e di protestare, se altro non possono. Gassman escogita la rivolta anticonformistica del teatro popolare; Salce passa dal teatro « da camera » al cinema comico, ridicolizzando le baggianate dei gerarchi fascisti; Patroni-Griffi scrive commedie che hanno il sapore straziante dei sogni perduti (ma che rifiutano la disperazione): La Capria compone un romanzo — « Ferito a morte » — spietato e coltissimo; Caprioli riprende i temi dell'ormai vecchio (e un po' goliardico) « Teatro dei Gobbi », li arricchisce con i veleni delle sue esperienze non sempre fortunate (l'autobiografia gioca una parte importante nell'opera dei quarantenni delusi) e dal miscuglio ricava un film: *Leoni al sole*. La Capria lo sceneggia insieme a lui, e sceneggiandolo si ricorda — in altra chiave — di quasi tutto il suo « Ferito a morte ».

I « leoni al sole » sono i giovani e i meno giovani napoletani — più questi di quelli — che trascorrono le vacanze sulla riviera amalfitana. Sono ricchi o fingono di esserlo. Non hanno nulla da fare. Amano le donne, la buona cucina, il mare, gli scherzi idioti. Nessuna azione drammatica in senso tradizionale (in senso naturalistico ottocentesco, vogliamo dire) li potrà mai vedere protagonisti. Non hanno né volontà né forza morale, questi Giugiù, questi Fifì, questi Sasà, questi Scisciò. Sono privi addirittura di un nome: gli basta una sigla sonora e senza significato per chiamarsi l'un l'altro e per farsi coccolare dalle donne.

Che succede nel film? Nulla, date tali premesse. La Capria ha messo radici nel terreno della immobilità narrativa, impasto di desideri e volontà represse. Nulla succede anche se è vero che Mimì fa la ronda alla brasiliana con yacht e riesce perfino a godersi una crociera in Grecia; che Giugiù tenta di far l'amore con Serena, in quei giorni stizzita con l'amante sposato, e banalmente fallisce (il tema della impotenza sessuale è il cardine di « Ferito a morte »); che lo stesso Mimì, il bello della compagnia, si affanna lungo tutto il film per difendersi dal metodico assedio della zitella milanese (Franca Valeri). E' vero tutto questo, ma tanto agitarsi nel mare della pigrizia estiva, sotto il caldo sole meridionale così propizio alla noia, non ha alcun significato.

Caprioli ha un'ambizione grossa: descrivere la condizione d'un gruppo di uomini inutili, in una società (è quasi implicito) inutile. Tutto è avvolto dalla patina lustra di un erotismo superficiale, che il regista indica come il solo puntello capace di reggere in piedi questi fantocci. Ed è proprio all'erotismo — fotografato con astuzia e, anche, con delicatezza — che si debbono le pagine migliori di *Leoni al sole*. La malinconia, figlia del tedio e dell'erotismo, è l'altra faccia della composizione. Dà anch'essa qualche suono discreto, in certi abbandoni improvvisi dei personaggi, in alcune pause della girandola dei pigri costretti a muoversi non si sa perché.

L'impegno di Caprioli, uomo deluso, regista e anche attore (suo è il personaggio di Giugiù) si risolve nella perfidia dell'osservazione psicologica e nell'uso delle armi dell'intellettualismo, quelle stesse che adoprarono i « Gobbi ». Sovente, il gusto del gioco rende meschina la materia e ne abbassa il tono sino al livello della barzel-

letta idiota. Questa, per esempio. A una donna brutta che indugia, sola, sulla spiaggia, uno domanda: « Solitaria? ». Lei risponde: « No. Manicure ». L'osservazione maliziosa della realtà, al contrario, dà risultati più apprezzabili, ed è, in fin dei conti, la forza vera di *Leoni al sole*. Non sempre prevale, ma dove prevale — l'incontro con la milanese, le scene al ristorante, la gita della milanese e di Mimì all'isola del ricco svizzero, le stravaganti discussioni fra gli amici — l'effetto ironico non è mediocre.

Il film rappresenta, oltre tutto, una versione aggiornata dei *Vitelloni* felliniani. Non dimentichiamo che il « Teatro dei Gobbi » fu contemporaneo dei *Vitelloni*: il film uscì nel 1953. Ancora. Lo schema narrativo di *Leoni al sole* riproduce quello dell'opera di Fellini. C'è addirittura, alla fine, l'equivalente della partenza di Moraldo per la città e il lavoro. Ma dieci anni non sono passati invano, e oggi Caprioli può concedersi il piacere di rifare il verso al Fellini del '53 con il cinismo e la malinconia del Fellini ultima maniera, con l'amarezza desolata di Antonioni.

Questa generazione di « delusi » ama — accanto allo scetticismo con cui descrive la propria umanità borghese negli anni del « miracolo economico » — l'eleganza e la raffinatezza dell'espressione. In *Leoni al sole*, Caprioli è servito egregiamente dagli interpreti (una incisiva Franca Valeri e molti attori non professionisti), nonché da un operatore di classe (Carlo Di Palma) che inventa colori e luci quasi sempre appropriate per l'avventura dei nuovi vitelloni. Gli è venuto meno, invece, l'apporto del musicista (Fiorenzo Carpi) che si studia invano di nascondere la propria aridità sotto l'imitazione garbata di modelli jazzistici americani, dei temi di Stan Kenton in particolare.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Vu du pont
(Uno sguardo dal ponte)

R.: Sidney Lumet - *s.*: dal dramma omonimo di Arthur Miller - *sc.*: Jean Aurenche e Norman Rosten (dialoghi inglesi) - *f.*: Michel Kelber - *m.*: Maurice Le Roux - *scg.*: Jean Saulnier - *mo.*: Françoise Javet - *dialoghi ital.*: Gerardo Guerrieri e Paola Ojetti - *int.*: Raf Vallone (Eddie Carbone), Jean Sorel (Rodolfo), Maureen Stapleton (Beatrice Carbone), Raymond Péllegrin (Marco), Morris Carnowski (Alfieri), Carol Lawrence (Catherine), Vincent Gardania (Liperi), Harvey Lambeck (Mike), Mickey Knox (Louis) - *p.*: Paul Graetz per la Transcontinental Films di Parigi / Produzioni Intercontinentali, Roma - *o.*: Francia-Italia, 1961 - *d.*: Euro.

The Roman Spring of Mrs. Stone
(La primavera romana della Signora Stone)

R.: José Quintero - *s.*: dal romanzo omonimo di Tennessee Williams - *sc.*: Gavin Lambert - *f.* (Technicolor): Harry Waxman - *m.*: Richard Addinsell - *scg.*: Herbert Smith - *mo.*: Leslie Hodgson - *int.*: Vivien Leigh (Karen Stone), Warren Beatty (Paolo Di Leo), Lotte Lenya (contessa Magda Golzales), Coral Browne (Meg Bishop), Jill St. John (Barbara Bingham), Jeremy Spenser (giovanotto), Josephine Brown (Lucia), Viola Keats (Julia), Bessie Love (Bunny), Henry McCarthy (Campbell Kennedy), Warren Mitchell (Giorgio), John Phillips (Tom Stone), Mavis Villiers (Signora Coogan), Ernest Thesiger (Stefano), Paul Stassino (barbiere), Peter Dyneley (Greener), Harold Kasket (sarto), Thelma D'Aguir (Mita), Stella Bonheur, Carl Jaffe, Cleo Laine, Elspeth March - *p.*: Louis De Rochemont e Lothar Wolff per la Seven Arts / A.A. - *o.*: G.B., 1961 - *d.*: Warner Bros.

Uno deriva da Miller, ed è un dramma. L'altro da Tennessee Williams,

ed è il solo romanzo che il commediografo abbia scritto. Il primo film è di origine e fattura francesi, anche se ha un regista americano (Sidney Lumet). Il secondo è tutto americano, nella concezione, nella regia e, soprattutto, nella recitazione. Messi insieme, valgono come pretesto — un altro dei molti pretesti che abbiamo a disposizione attualmente — per osservare alcune cose di carattere generale.

Uno sguardo dal ponte (*A View from the Bridge*), prodotto dal francese Paul Graetz, prende le mosse dal successo teatrale parigino di Raf Vallone nel dramma di Miller. Ma non è questa la sola impronta francese. L'aria del film è quella del « quai des brumes » — pessimismo e fatalità immotivati — piuttosto che quella del porto di New York e della « Little Italy ». Che c'entra Miller con il clima populistico che avvolge i personaggi? Nulla, invero. Ma non c'entrava nulla neppure con la densa ricostruzione sociologica che Luchino Visconti aveva tentato del suo dramma sulle scene teatrali. Miller, coraggioso « pamphletista » scambiato per poeta, ha condotto la storia degli emigranti italiani (che ruotano intorno allo scaricatore Eddie Carbone e alla sua inconfessata passione per la giovanissima nipote) lungo i binari del facile folclore e dei luoghi comuni sulla natura primitiva dell'uomo mediterraneo. Visconti aveva aggiunto al pasticcio melodrammatico un esatto sfondo sociale, e Miller era divenuto un altro: l'autore apparentemente ispirato di una tipica tragedia contemporanea in luogo d'un modesto ripetitore fuori tempo dei temi della *Cavalleria rusticana*.

Sidney Lumet torna alle origini. Al Miller vero. E lo immerge nella desolazione della cultura francese d'anteguerra. L'impasto stride. La storia di questo amore quasi incestuoso assume toni di esasperata crudezza e di viscida ambiguità. Fatti clamorosi si succedono sullo schermo, ed è come non accadesse niente. I personaggi, che non acquistano alcun senso sotto il riverbero di un populismo incollato a freddo, tornano ad essere quello che sono nel dramma teatrale: burattini figli del pregiudizio e di una mediocre vena melodrammatica. Raf Vallone, il protagonista, si trova a malpartito. Rivela la povertà dei suoi mezzi espressivi, tutti concentrati in alcuni atteggiamenti artificiosi di « duro » uomo del sud, incline alla repressione sessuale e al rispetto ipocrita della legge dell'onore. Il regista non lo può soccorrere, perché non conosce né la situazione degli italiani d'America né le motivazioni e l'importanza storica del pessimismo naturalistico introdotto in questo prodotto francese di larga commerciabilità.

Due fatti potremmo rilevare. Il primo riguarda Lumet, stringato autore della *Parola ai giurati* e sensibile regista di *Fascino del palcoscenico*. A nessuno è lecito inventarsi, per il proprio gusto, patrie diverse da quella che possiede; e meno che mai è lecito a quanti abbiano temperamento di illustratori o di artigiani. Il loro mestiere funziona solo in certe condizioni di clima e di cultura, a contatto con la vita che si vive e si soffre giorno per giorno, amori e rabbie, indignazioni e speranze. Fuori dal nido, i registi di questa scuola — i registi artigiani — possono anche dar prova di abilità tecnica, ma tanto maggiore è la loro sagacia meccanica tanto più palese diventa la loro insuperabile ristrettezza culturale. Ciò accade a molti registi americani, oggi; non solo a Sidney Lumet.

Il secondo riguarda Arthur Miller.

E' più che altro un augurio. Si vorrebbe che qualche critico di buona volontà approfittasse dallo *Sguardo dal ponte* cinematografico (così squallido e pur così fedele al testo originale) per riesaminare pacatamente la figura del drammaturgo. A quel critico, che subirebbe certo la tentazione di essere severo oltre il giusto, suggeriremmo di tener d'occhio — oltre il troppo dimenticato *Erano tutti miei figli* — la bizzarra esperienza condotta da Miller per *Gli spostati* di John Huston. Potrebbe essere un buon punto di appoggio per valutare in modo non completamente negativo il celebre autore.

Un altro scrittore che avrebbe bisogno d'un riesame (almeno da parte di coloro che talvolta lo presero sul serio) è Tennessee Williams. Con *La primavera romana della signora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*) esordisce in cinema un regista teatrale trentaseienne, José Quintero. Vi si cimenta per intercessione di Williams (che gli affida il suo unico romanzo) e per iniziativa di Louis de Rochemont, produttore un tempo noto per il suo spirito indipendente e le sue velleità sociologiche. La storia che racconta è miseranda: una matura attrice si insabbia a Roma e passa le sue ore nella ricerca di giovani gagliardi e incarogniti con i quali ragguantare i brividi della giovinezza. Parabola di una decadenza, avvolta nel consueto clima morboso che costituisce la sola qualità riconoscibile di Tennessee Williams, *La primavera romana della signora Stone* avrebbe potuto essere un tragico ritratto di donna. Fra le mani dello scrittore e del regista è soltanto un'avventura intrisa di volgare antifemminismo e di spavalda idiozia.

E' ancora il caso di riprendere il discorso sul decadentismo di Williams, o di ripeter quanto sia deleterio il suo gusto aprioristico per la morbosità fine a se stessa? I suoi drammi — tanto ricchi di violenza sadica e di necrofilia quanto poveri di interesse umano — lo provano da sé. Qui, il pregiudizio decadentistico — assorbito senza alcuna discriminazione culturale — trionfa sino ai limiti del ridicolo. Il film è una specie di *summa* di Williams, così sfacciatamente in luce da eliminare ogni possibilità di dubbio. Non è questo che interessa.

La faccia curiosa del film sta nella recitazione, e nel contrasto che si sviluppa fra un'attrice tradizionale come Vivien Leigh (la protagonista) e un giovane attore « stanislavskiano-strasberghiano » come Warren Beatty. Intendiamo fra la tradizione del grande attore naturalistico e le più recenti esperienze di tipo « Actor's Studio ». Vivien Leigh recita — come si dice — d'istinto, con gli occhi, le mani, la pelle avvizzita del volto. Fatta sua la malinconia della donna al declino, l'attrice la esprime con immediatezza, senza frapporre alcuno schermo razionale fra la sua sensibilità e i suoi mezzi fisici d'interprete. Se non avesse quel copione da recitare, sarebbe splendida. Warren Beatty, invece, si trova nella sgradevole condizione dell'attore che deve inventare sulla sabbia, su una realtà che non conosce. Per lui non v'è nulla di più estraneo d'uno sfruttatore di donne, nato, vissuto e « imparato » a Roma. Così, non gli resta che ricorrere al suo metodo, facendo scattare il meccanismo dell'associazione di idee e dei riflessi condizionati. Lavora d'impegno, e costruisce un manichino. Il suo personaggio fa tutto ciò che un « bulletto » romano farebbe, ma sempre un'ottava sopra o un'ottava sotto. Lo presentano alla signora Stone, e lui si lascia cadere su una poltrona a gambe larghe, accarezzando

pigramente con la punta delle dita l'orlo d'un bicchiere di whisky. Lo fanno camminare disinvolto e provocante, e lui non trova di meglio che compiere in successione questi gesti: infilare le mani in tasca, muoversi dondolando le spalle, carezzarsi distrattamente la cravatta. Lo fanno litigare per la gelosia della signora, e lui si sbraccia come un guitto delle sceneggiate napoletane.

Siamo di fronte alla parodia involontaria del « metodo ». La scuola dell' « Actor's Studio » consente di riprodurre ciò che si conosce o che si è assimilato per diretta esperienza culturale. Non permette di imitare ciò che è estraneo alle caratteristiche etniche e psichiche dell'attore. Non permette, in altre parole, di inventare nulla. Sia chiaro: questa è la prova della sua importanza, della sua efficacia rivoluzionaria per l'arte della recitazione cinematografica (in ciò simile all'efficacia che ha avuto il neorealismo per gli attori presi dalla strada; e il parallelo andrebbe sviluppato). L'unico peccato è che non insegni a chi lo applica la modestia. Ma sarebbe chiedere troppo ad un metodo di recitazione. (Un'altra parentesi occorrerebbe aprire per una interprete del film, Lotte Lenya, attrice di diversa scuola, lontana da Beatty, lontanissima dalla Leigh. Non possiamo aprirla, a questo punto: si tratterebbe di un capitolo del tutto nuovo e, comunque, non rilevante per le osservazioni che ci interessava fare sul cinema americano).

FERNALDO DI GIAMMATTEO

The Comancheros
(I Comanceros)

R.: Michael Curtiz - *s.*: dal romanzo di Paul I. Wellman - *sc.*: James E. Grant e Clair Huffaker - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): William H. Clothier - *m.*: Elmer Bernstein - *scg.*: Jack Martin Smith, Alfred Ybarra - *mo.*: Louis Loeffler - *int.*: John Wayne (capitano Jake Cutter), Stuart Whitman (Paul Regret), Ina Balin (Pilar), Nehemiah Persoff (Graile), Lee Marvin (Crow), Michael Ansara (Amelung), Pat Wayne (Tobe), Bruce Cabot (maggiore Henry), Joan O'Brian (Melinda), Jack Elam (Horseface), Edgar Buchanan (giudice Bean), Richard Devon (Estevan), Steve Baylor (Comancero), Henry Daniell (Gireaux), John Dierkes (Bill), Roger Mobley (Bub Schofield), Bob Steele (Pa Schofield), Luisa Triana (ballerina spagnola), Iphigenie Castiglioni (Josefina), George Lewis (Iron Shirt), Aiessa Wayne (Bessie) - *p.*: George Sherman per la 20th Century-Fox - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: 20th Century-Fox.

A Thunder of Drums
(I trecento di Fort Canby)

R.: Joseph M. Newman - *s.* e *sc.*: James Warner Bellah - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): William Spencer - *m.*: Harry Sukman - *scg.*: George W. Davis, Gabriel Scognamillo - *c.*: Kitty Mager - *mo.*: Ferris Webster - *int.*: Richard Boone (Capitano Maddocks), George Hamilton (Ten. Curtis McQuade), Luana Patten (Tracey Hamilton), Arthur O'Connell (Serg. Rodermill), Charles Bronson (Trooper Hanna), Richard Chamberlain (Ten. Porter), Duane Eddy (Trooper Eddy), James Douglas (Ten. Gresham), Tammy Marilugh (Laurie), Carole Wells (Camden Yates), Slim Pickens (Trooper Erschick), Clem Harvey (Trooper Denton), Casey Tibbs (Trooper Baker), Irene Tedrow (signora Scarborough), Marjorie Bennett (signora Yates), J. Edward McKinley (Cap. Alan Scarborough) - *p.*: Robert J. Enders per la Metro-Goldwin-Mayer - *o.*: U.S.A. - *d.*: M.G.M.

Due western usciti quasi contemporaneamente sugli schermi italiani ci confermano la decadenza di un genere illustre. Ogni discorso sul western riguarda, ovviamente, il panorama generale del cinema americano: e nell'attuale congiuntura rispecchia una situazione di disagio che non tocca soltanto i « cappelloni ». Nell'ultimo decennio, poco per volta, Hollywood ha perso la formula del cinema commer-

ciale di buon livello, non ha saputo rinnovare i quadri e le idee per conservare il favore del pubblico. La crisi del divismo è evidente: oggi solo pochi veterani reggono le posizioni, fra i giovani non è spuntato un solo attore di autentico prestigio internazionale. Anche nel western c'è una carenza di eroi, di protagonisti plausibili: i pistoleri infallibili, gli uomini dal pugno di ferro portano segnato in faccia il marchio dell'età, sono stanchi e rugosi come i loro film. Lo stesso fenomeno accade per gli sceneggiatori e i registi: il western ha interessato qualche giovane solo per sporadici esperimenti intellettualistici, ma sono i vecchi leoni che tengono banco con le risorse infiacchite del mestiere. Perciò *I comanceros* e *I trecento di Fort Canby,* inesistenti sul piano artistico, sono poveri anche sul terreno spettacolare: due minestre riscaldate.

John Wayne riprende il sentiero, ne *I comanceros,* come Texas Ranger incaricato di mettere le manette a un « dandy » della Louisiana, Stuart Whitman. Lo sceriffo e il giocatore, l'uomo tutto d'un pezzo e il gaglioffo, la legge e la fantasia; è una vecchia dialettica del western, che sbocca fatalmente nel tema degli amici-nemici: mi sei simpatico ma ti debbo arrestare, ti ammiro ma potrei anche spararti, e via discorrendo. Il duetto, antico quanto il genere, può avere ancora momenti piacevoli, grazie soprattutto all'estro di Stuart Whitman e a qualche infallibile trovata di dialogo. E infatti la prima parte del film, sul piano di uno spettacolo senza pretese, sarebbe tollerabile. I guai cominciano quando il « dandy » diventa un ranger anche lui e collabora con l'eroe del film alla distruzione dei Comancheros, un misterioso gruppo di rinnegati bianchi che vivono commerciando con gli indiani. Le peregrinazioni dei protagonisti ci portano in una specie di Sangri-La, il rifugio segreto dei rinnegati, dove ne succedono di tutti i colori. Il regista Michael Curtiz è stato l'uomo di fiducia di Errol Flynn e un confezionatore abile di western spettacolari come *Carovana d'eroi* e *Gli avventurieri*: ormai ultrasettantenne, svaria dal tono drammatico al tono eroicomico, cercando gli effetti per la strada, non rifiutando nessuna soluzione banale. Sicché il film, in fin dei conti, va preso in ridere, non tanto per una sua precipua vitalità satirica, quanto per l'assoluta mancanza di coerenza e di serietà. Dal punto di vista spettacolare è discretamente realizzato l'assalto degli indiani alla fattoria, mentre altre sequenze sono di fattura peggiore.

I trecento di Fort Canby è un copione di James Warner Bellah, autore dei racconti che ispirarono la trilogia militare di Ford. Il film, diretto da Joseph Newman, è interpretato da Richard Boone, che negli Stati Uniti è famoso come Paladin, protagonista di un « serial » televisivo di ambiente western. I critici americani, fra i quali il severo anonimo di « Time », hanno fatto buona accoglienza al film, sottolineandone l'inconsueta asprezza realistica. In realtà, pur non scendendo sotto l'ordinaria amministrazione, *I trecento di Fort Canby* fa rimpiangere l'afflato kiplinghiano di Ford e la sua complessa commedia di caratteri. Newman punta sulla cronaca ricostruita, con molte concessioni, e tende a dare un'immagine torva, assoluta e tormentata della vita di guarigione. A momenti, quando la forzatura erotica o addirittura sadica non è troppo evidente, le intenzioni della regia si possono apprezzare. Ma il carattere del capitano Maddocks, impersonato con impegno naturalistico da Boone, fini-

sce per imporsi, sulla linea del meno peggio, come ammirevole o quasi, pur nella sua calcolata disumanità. Al termine di due ore di assalti indiani, eccidi e balli al forte, quello che Newman ci propone è il solito ritratto di militare burbero e tuttavia indispensabile. La morale contraddittoria de *Il massacro di Fort Apache,* che guadagnava in positività da una rappresentazione a tutto tondo dei personaggi, si rinsecchisce qui in un'indicazione squallida e inaccettabile. Insomma il pubblico viene invitato ad ammirare come un buon soldato il comandante di Fort Canby, al di là dell'antipatia che può suscitare come uomo. Sono veramente passati dei secoli dalla fine della guerra, dai film d'ispirazione rooseveltiana di critica dell'ambiente militare. Siamo, con le dovute proporzioni, a *L'ammutinamento del Caine,* un film sconfessato dal suo stesso produttore, Stanley Kramer. Al piccolo machiavellismo de *I trecento di Fort Canby,* che vorrebbe rivenderci il militarismo come barriera indispensabile contro i pericoli di ieri e di oggi, ci sentiamo autorizzati a reagire con la massima insofferenza. Un'avventura senza fantasia che si rifugia nella satira quando non riesce a farsi prendere sul serio, *I comanceros;* una lezioncina di cattiva politica truccata da spettacolo, *I trecento di Fort Canby*: a questo è ridotto il western?

TULLIO KEZICH

I documentari

Primo sguardo ai "Nastri"

Sessantadue cortometraggi sono stati presentati in concorso per i «Nastri d'argento» del 1962. La giuria eletta dai soci fra i soci del Sindacato giornalisti cinematografici era composta da Pio Baldelli, Claudio Bertieri, Giuseppe Calzolari, Gaetano Carancini, Fernaldo Di Giammatteo, Giacomo Gambetti, Marco Leto, Claudio Triscoli e Giorgio Trentin (primo supplente, quest'ultimo, entrato in sostituzione di Guglielmo Biraghi). Mentre per i film a lungometraggio i giornalisti esprimono i vincitori, come si sa, attraverso un doppio referendum, segnalando i film che sono comunemente proiettati nelle sale pubbliche, per i cortometraggi occorre infatti una giuria apposita, che si riunisce per *vedere* tutte le opere che registi e produttori offrono, le quali non circolano, e al pubblico rimangono sconosciute. I critici che al cortometraggio sono particolarmente interessati, d'altra parte, possono avere la ventura di vedere due, tre, quattro volte le stesse cose, nei festival organizzati sotto le etichette più diverse, dal film etnografico al film scientifico, dal film industriale al film sociologico, al film didattico, film sull'arte, film per l'arte, film televisivo: ma è quella situazione di disordine e di approssimazione che è ormai ben nota e che, proprio per un fondamentale impegno di serietà, andrebbe riveduta, e che pare ora sia appunto, a questo scopo, in discussione. Fra i trecento e più cortometraggi prodotti nel 1961 — un numero molto alto, in verità — una quinta parte si presume essere già una auto-selezione rigorosa. Se è così, però, e non c'è motivo per pensare il contrario, siamo veramente di fronte a uno stato di cose spiacevole, e ad una amara realtà che investe un intero settore della produzione cinematografica italiana. Faremo qui un primo esame delle opere, riservandoci di continuare sul prossimo numero anche con alcune considerazioni generali.

Le visioni, nelle sale del Centro Internazionale Artistico Cinematografico di via della Lungara, a Roma, iniziarono, i nove giurati tutti presenti in sala, come prevede il regolamento (il regolamento prevede anche altre norme, più importanti, forse, ma meno rispettate di questa), con otto documentari «culturali», di cui sette di pittura: *Testimonianze di Guttuso* e *Immagini dantesche, Boccioni e i futuristi, La Lucania di Levi, Max Beckmann, Mazzacurati, Longanesi, Spazzapan*. Quello che riguarda la pittura è un «genere» di pronta disponibilità, sul mercato del documentario italiano, una vecchia abitudine, ormai. In realtà, con un bravo operatore l'ottan-

ta per cento del problema è risolto, in questi casi. Rimane ovviamente la possibilità di rovinare ogni cosa in breve, con un commento pretenzioso o inesatto, con un colore male usato, con una musica da due soldi: ma questi fattori incidono con la medesima percentuale anche sui documentari di altri tipi, più « difficili » già all'inizio. Comunque il documentario d'arte, se ha in fondo anche un certo limite di caratteristiche estetiche oltre il quale non va, essendo soltanto rarissimamente un'opera di creazione, può tuttavia arrivare a offrire nobili e intelligenti mezzi di divulgazione, di analisi, di studio, diciamo anzi che nei casi migliori la sua utilità, i suoi pregi sono notevoli, proprio sotto questo punto di vista. In un tale ordine di idee, *Immagini dantesche* di Libero Bizzarri (anche se presentato senza titolo, immediatamente di seguito a *Testimonianze di Guttuso* — su cui tuttavia è apparsa la didascalia « fine » —, di cui costituisce una sorta di seconda parte) è senz'altro il migliore e quello che più corrisponde allo scopo che si prefigge, e quindi anche alla funzione più seria del documentario d'arte. Il discorso che Bizzarri ha costruito con le tavole di Guttuso sulla *Divina Commedia* è autonomo, risponde a una solida impostazione critica, è confortato dai documenti e da una decisa partecipazione del regista all'opera e al mondo del proprio autore. Il colore è sempre aderente proprio ai passaggi psicologici e concorre molto bene all'efficacia dell'opera, che si giova, nel commento fuori campo, di una voce forse troppo abbondante, comunque meno gratuita di altre occasioni. Meno spontaneo è invece il discorso delle *Testimonianze* precedenti, che vogliono ricostruire la vita del pittore, la sua ideologia, la comunicabilità fra il suo mondo interiore e il suo mondo pittorico, in un discorso non sempre serrato e non sempre armonico: l'intenzione è più alta, Bizzarri l'ha seguita con coscienza e senza alterigia, tuttavia i risultati, anche per la gran massa di argomenti tenuti sott'occhio, non rispondono alle premesse, e perfino, in ultima analisi, rischiano di confondersi con troppe altre iniziative del genere, meno comprovate e meno giustificate nell'impegno, proprio anche per avere scelto un'articolazione in sé pericolosa e delicata. Ci riferiamo al *Boccioni* dello stesso Bizzarri, ai *Mazzacurati, Longanesi, Spazzapan,* di Michele Parrella i primi due, di Michele Gandin l'altro.

La Lucania di Levi è un documentario intelligente, rovinato dalla cattiva realizzazione di un'idea in sé originale e valida, quale quella di intervistare Mario Soldati — che il quadro ha « commissionato » per la « Mostra delle Regioni » di *Italia* '61 — lo stesso Levi che del quadro è l'autore, Italo Calvino, Renato Guttuso, a dare dell'opera una loro interpretazione e a definirne il significato. Di fronte alla macchina da presa queste illustri figure della nostra cultura si rivelano — a parte forse Soldati per certi aspetti — pessimi propagatori delle loro idee e dei loro messaggi d'arte e di cultura. L'obiettivo che li inquadra fisso in piano medio diventa un terribile veicolo quasi di indiretta autoironia e un'arma satirica imprevedibile e perfino ingiustificata. Il documentario è tutto messo fuori di equilibrio, da questa prima parte, perché poi quando Mida indaga fra la folla della grande opera, e ne sottolinea attentamente le ragioni e la validità, il tono si solleva subito con grande efficacia. Soprattutto, un difetto comune a quasi tutti i documentari d'arte meno riusciti, co-

munque, è lo scarso rigore del commento, del discorso critico e storico, costruito attraverso le opere e il montaggio delle immagini. Difetto più comprensibile ma non per questo giustificabile in un esordiente come Giovanni Angella, che con *Max Beckmann* è al suo primo documentario, ed è stato premiato al Festival di Bergamo 1961. Pieno di baldanza e di consapevolezza in un proprio indirizzo di originalità e di impegno, Angella ha da un lato anch'egli abbondato nelle cose da dire e dall'altro ha trascurato di approfondire un inquadramento che corrispondesse alle stesse impostazioni di rottura e di anticonformismo con cui è stato tracciato il profilo umano del pittore.

Gente di Trastevere di Michele Gandin, presentatosi quale un'esperienza per sommare, come annuncia, le possibilità espressive della fotografia e del cinema, celebra il famoso quartiere romano e i suoi abitanti. L'intenzione è esaltatrice e iconografica, e di un folclorismo assolutista che non condividiamo; l'impostazione non è così nuova come è annunciata e la *scoperta* delle possibilità espressive in accordo fra cinema e fotografia meno sensazionale e rivelatrice del previsto. Tuttavia la freschezza delle immagini di Carlo Bavagnoli e il montaggio molto agile con cui Gandin ha costruito un discorso in fondo non occasionale, una musica piacevole, le serie divertenti dei personaggi che via via vengono alla ribalta offrono alla fine la piacevole sensazione di una piccola umanità quotidiana presente a se stessa, e quella simpatia che l'autore aveva aprioristicamente dichiarato all'inizio viene fuori con un calore convincente, e gli uomini, le donne, i ragazzi sono immagini parlanti... anche se senza voce, di un modo, accettabile o meno, però presente e concreto, di intendere la vita. Del resto qui, nella freschezza e nel piglio di sincerità di un mondo che egli sente, è la vera natura di Gandin documentarista, e non nello *Spazzapan,* né in un altro documentario senza parlato, *Ore* 12: *Piazza di Spagna,* con la macchina da presa sulle scalinate di Trinità dei Monti a riprendere turisti di ogni nazionalità, con ogni tipo di abito, di ogni età e condizione, cittadini romani che salgono i cento e più gradini «più famosi del mondo» non per turismo o per curiosità, ma per il bisogno della loro attività quotidiana. Un commento più accurato, anche in questo caso, non sarebbe stato fuori luogo: la freschezza di alcune immagini, anche se non del tutto nuova, avrebbe meritato altrettanta invenzione, mentre troppe frasi rimangono invece banali e ovvie. Non era nemmeno in partenza, questo, un documentario di grandi pretese: tuttavia, accanto ad una indubbia dignità artigianale che concorre a fare di Gandin uno dei nostri documentaristi più seri e più appassionati al proprio lavoro, la costruzione rimane in realtà troppo fragile, per poter giungere a risultati significativi.

In ordine di successione cronologica, dopo quelli segnalati, s'è visto, nella proiezione per i «Nastri», un documentario di Angelo D'Alessandro, *La Repubblica di Venezia,* una ricostruzione, con fotografie, stampe, riprese dal vero, della storia della repubblica del '49. Anche qui la convinzione non passa dal regista allo spettatore con pienezza di risultati: le prove dell'uno rimangono sul piano di alcuni «elementi» per una storia; la partecipazione dell'altro non c'è, perché non ci sono i termini per una vera adesione, né sentimentale né storica o tanto meno risorgimentale. E' certamente

difficile delineare in pochi tratti il quadro di un periodo di quell'importanza e di quella misura drammatica e politica; comunque D'Alessandro, se ha messo avanti molti elementi, non ha però costruito nessun discorso, e i suoi dati non risultano per nulla legati in una precisa armonia narrativa; si tratta di un regista che ha certamente delle idee e dei mezzi espressivi interessanti, per realizzarle, come dimostra anche *Teleobiettivo su Fontana di Trevi* di cui in « Bianco e Nero » si è parlato più volte, ma che ancora non è riuscito a incamminarsi con sicurezza sulla strada di una piena convinzione narrativa. Il documentario di D'Alessandro, comunque, nella cronologia delle proiezioni per la giuria, segnò il passaggio ad un'altra e ben distinta categoria di opere, che addirittura non sono più « documenti » nel senso stretto e consuetudinario che il cinema ha dato a questa parola, ma che rientrano, invece, nel termine più generico e usato dalla stessa legge, di « cortometraggi », cioè nel novero di quei « racconti brevi » che possono trovare nel cinema una via espressiva di chiara efficacia. Una particolarità importante delle opere partecipanti alla rassegna dei « Nastri d'argento » di quest'anno è stata proprio quella di usare i dieci o venti minuti tradizionali come di un soggetto abbozzato per un eventuale tema da svolgere, per sottolineare una presenza cinematografica attraverso l'esposizione di alcune idee, avventatamente ritenute « cinematografiche » e originali. *Tramontana* di Domenico Bernabei, *La servetta* di Antonio Calenda, *Il disagio* di Sauro Scavolini, *Attesa* e *Portuali* di Ennio Lorenzini, *Estate amara* di Giuliano Biagietti, *Le nerte* di Giuseppe Taffarel, *Inquietudine* di Mario Carbone e anche *Tornare all'alba* e *Agnese* di Raffaele Andreassi sono tutti da considerare e da individuare, con più o con meno aspetti negativi, con minore o maggiore rispetto per il prossimo, in questo ordine di idee. Queste « operette » — in un senso vero, di precisa angolazione in partenza, prima che per qualsiasi ironia — hanno come elementi comuni l'abbandono quasi totale del dialogo, o almeno del commento: e questo potrebbe anche essere un elemento positivo, fra la quantità enorme di parole veramente troppo in libertà che si sprecano in questi casi; poi, la ricerca e la volontà di creare un'atmosfera, a tutti i costi, anche rimanendo oscuri nel significato della storia, e può trattarsi indifferentemente di un'atmosfera di tensione, di amarezza, di disperazione, di dolore: l'importante è che non si capisca bene cosa succede, e che il discorso sia vago e sbandato. I soggetti ci sono, a grandi linee: Tramontana è un giovane malato che incontra una ragazzina, su una piazza romana, la vede qualche volta, poi scompare improvvisamente, e la ragazzina, su quella stessa piazza, apprende che Tramontana è morto; in *Estate amara* ci sono delle scene slegate sulla vita di alcuni giovanotti, d'estate, fra le suggestioni erotiche del caldo, di una certa musica, le occhiate compiaciute delle ragazze semisvestite, dalle finestre, i giovavani che « non hanno voglia di far niente » e sono presi a schiaffi dalle madri, e divorano con lo sguardo e disprezzano a parole le servette civettuole che si lasciano volentieri divorare e disprezzare; stati d'animo ancora più nebulosi e svagati, perfino in fatti concreti, con una trama e uno svolgimento logico come quello di *Le nerte*: le donne che costruiscono attaccapanni, attrezzi, piccoli strumenti di legno, nei loro paesi per definizione

lontani e perduti, e vagano, come esseri assessuati, lungo l'Italia, col proposito di vendere questa merce, e di mantenersi col solo denaro ricavato da questa attività. Un'avventura di tal genere può esser raccontata sul piano di una documentazione superficiale e abitudinaria. Taffarel invece ha voluto svolgere un certo racconto di maggiore impegno e di maggiore ampiezza umana, ma il risultato in realtà è a mezza via fra una interpretazione autonoma di questo che può considerarsi un fenomeno di un certo tipo di sottoccupazione operaia, e una divagazione velleitariamente poetica, senza arrivare a un racconto totalmente libero e legato alla parte documentaristica per quel tanto che può valere un semplice spunto per un soggetto.

Un altro caso, ad esempio, è quello di *Portuali* di Lorenzini. Si tratta di un autore che, come dimostra anche l'altro suo documentario, ama particolarmente l'aria evanescente che ci accorgiamo essere così alla moda, così vicina ai giovani registi italiani. Orbene, *Portuali* è un'opera legata invece, in partenza, a una estrema concretezza di fatti, quasi un racconto neorealistico: i lavoratori del porto di Genova, in seguito all'adozione, sugli scali, di un autotrasportatore meccanico, vedono grandemente menomate le loro possibilità di lavoro. L'indagine sarebbe stata interessante e viva se la situazione di partenza presentata come vera lo fosse stata sul serio, e proprio sul piano del racconto, perché così come lo vediamo il dramma è sproporzionato alle sue cause, le quali ovviamente costituiscono un dato di fatto positivo e acquisito dell'economia moderna, che ha procurato fratture e disagi, però già affrontati e in certo modo risolti sia nella vita che nella letteratura, nello spettacolo, nell'arte, da molto tempo. A tutto questo si può aggiungere la *falsità* degli interventi dei singoli lavoratori, i quali parlano in una lingua che non è la loro, non italiano e non genovese, con un tono che non conoscono, dicono cose in un modo che non sentono, narrativamente ingiustificato e incomprensibile.

In un certo senso il documentario di Lorenzini si avvicina allo stile di quelli di Giuseppe Ferrara, ma indubbiamente con maggior confusione e minore chiarezza di idee. Ferrara è intervenuto ai « Nastri » con sei cortometraggi, troppi, non fosse altro perché egli ha corso un doppio rischio: da un lato ha dato a certi giurati l'impressione, con tale massiccia presenza, di volere a tutti i costi farsi notare; dall'altro, mentre il regolamento di quest'anno non poneva limiti alla partecipazione, bastavano tre o ancor meglio due lavori a rappresentare la sua attività del 1961, dal momento che non si tratta neppure di opere di impostazione o di stile fra loro molto diversi. L'attività di Ferrara-regista è del tutto chiara e conseguente a se stessa, addirittura a partire dallo short con cui egli si diplomò al Centro Sperimentale, *La torraccia*: l'indagine sul reale e sulla vita affrontata senza edulcorazioni e senza inganni, è al centro dei suoi interessi: ma non siamo di fronte a una documentazione in cui la macchina da presa *visiti* i luoghi dove una certa vicenda è accaduta, in cui certi avvenimenti hanno la loro origine. Egli va addirittura dall'altra parte dei fatti, la macchina da presa più che uno strumento di indagine è una componente di quella vita che gli sta a cuore, e che in questo modo non è rappresentata ma rivissuta. Il procedimento funziona nei limiti in cui la sincerità è più alta, lo svolgimento più spontaneo e più passibile

di essere sceneggiato. Inoltre ha in sé, insito in maniera vivissima, un difetto: ha bisogno cioè, nel mentre stesso in cui è non fantasia, ma realtà, non spettacolo ma vita, di « attori », o se non altro di qualcuno che sia se stesso in maniera talmente spontanea o talmente rivissuta emozionalmente o intellettualmente, da apparire del tutto credibile e vero. E questo è rarissimo da ottenere, proprio anche perché le dimensioni del cortometraggio non sono tali da permettere una carica sentimentale così convincente né agli attori-personaggi né al regista, a meno della coincidenza di particolari momenti positivi. Non è dunque dovuto al caso o ai giurati se due soltanto dei sei cortometraggi di Ferrara sono stati tenuti in considerazione per la discussione riassuntiva finale: *Inchiesta a Perdasdefogu* e *La pagella*: sono i due, infatti, che in fondo riassumono l'impegno politico, sociologico, umano in senso polemico e di rinnovamento morale che Ferrara mette nelle sue opere. Non siamo entusiasti di *Bambini dell'acquedotto* (premiato l'altro anno con il « Nastro d'argento » opera prima): l'idea delle storie intrecciate è buona e bene ambientata, intelligente, come sempre quelle di Ferrara, ha addirittura delle tragiche conferme nella realtà; ma la realizzazione, secondo quanto si diceva più sopra, risente troppo dell'artificio, i bambini ridono di sottecchi durante una scena in cui devono piangere, la parabola va *così* perché così è scritto nella sceneggiatura, e non perché sia lo svolgimento drammatico a portare a quell'esito e a quei risultati. La linea logica però è ancora una volta la stessa che ha portato alla rottura assoluta di *Perdasdefogu* — contro le rampe missilistiche in Sardegna — dove l'inchiesta è sul piano dell'articolo pacifista senza mezzi termini, e della rottura completa con le convenzioni. E' un cinéma-verité, in un certo modo, anche questo di Ferrara: ma a differenza di quello di Rouch e Morin, alla realtà in prima istanza corrisponde qui una re-invenzione che non sempre è credibile e non sempre è accettabile, rimanendo ingenua senza essere poetica, occasionale senza essere interiormente provata. *Lo stagno, Il covo* sono in un certo senso simili a *Bambini dell'acquedotto,* senza quella freschezza: con *Tre pezzi cento lire,* di cui già parlammo a proposito del Festival dei Popoli di Firenze, essi ripetono l'impostazione di *Perdasdefogu* con risultati peggiorati e senz'altro mediocri e noiosi. *Chi l'ha vista?* e *La pagella* affrontano, in questo stesso ordine di idee, due casi più particolarmente individuali: una donna è scomparsa, una bambina si è uccisa per avere avuto dei brutti voti nella pagella, essere stata rimproverata e minacciata di botte « irragionevoli » dalla madre e dal padre. *Chi l'ha vista?* ha assai sorpreso i giurati: ma è stato per la presenza, quale interprete, di un critico amico di tutti i presenti, molto compreso nel proprio ruolo di marito, doppiato con la propria voce addirittura sul piano di una convincente prestazione professionistica. Ma il film suona falso, indipendentemente dalla presenza interessante, fuori di ogni scherzo, di entrambi i protagonisti, ed è gratuito e superficiale. E' *La pagella,* infatti, il risultato migliore, di più credibile partecipazione umana e sentimentale. L'aver centrato la storia sulla figura della bambina risponde a una precisa consapevolezza drammatica e lirica, e l'*invenzione* ha ancora una parte importante, da cui non si può prescindere. Il cinema di Ferrara, in fondo, ha bisogno proprio di una

maggiore narrativa. I suoi temi sono quelli, i suoi interessi sono quelli che conosciamo, d'accordo, non c'è nulla da dire, e men che meno nulla di male. Occorre soltanto, proprio perché si tratta di un giovane preparato, che egli bene assorba dentro di sé, ulteriormente, i problemi che gli premono, magari li lasci svaporare dai fumi più contingenti, non consideri l'ideologia come un recipiente capace di tutto accogliere e di tutto giustificare, tenga conto dell'ampio panorama culturale in cui il cinema si muove, proprio nella vita pratica di oggi.

Con quello di Ferrara, l'altro gruppo di cortometraggi più numeroso è stato presentato da Raffaele Andreassi, cinque: *Nebbie, Il fiume secco, Tornare all'alba, Agnese, Gli stregoni.* Andreassi è un documentarista di notevole esperienza, che lavora da tempo in più direzioni tematiche. L'opera migliore che di lui abbiamo visto in questa occasione è senz'altro *Nebbie,* articolato con originalità di ispirazione su due piani complementari. Non è nuovo, ovviamente, stabilire un rapporto preciso fra l'uomo e l'ambiente in cui egli vive e in cui lavora: ma quella che maggiormente interessa è la scelta di caratteri così particolari e così fuori del comune. Le « nebbie » sono nel paesaggio, nella pianura toccata dal Po; e sono nella mente di uomini lungi dalla normale lucidità, eppure vicini a uno stato di rarefatta incoscienza, che si estrinseca in manifestazioni indubbiamente dotate di loro pregi e di loro motivi di attrazione. Andreassi non indaga sul perché nella pianura padana vivano almeno tre di quei pittori cosiddetti « nativi », pittori incolti e impressionistici, limitati alle loro pratiche conoscenze personali, ma forniti nello stesso tempo di una visuale interpretativa degna di essere divulgata e di valere per gli altri. Egli si limita ad una rappresentazione del mondo dei tre « personaggi », e a mostrarli con efficacia, nel mentre in cui essi si accingono a entrare in quella zona di ispirazione chiaroscurale che è legata al loro mondo e a quello che detta la loro mente spesso ottenebrata. *Nebbie* non è un documentario di rottura in nessun senso, intendiamoci, ma almeno ha una sua linea di ispirazione e di svolgimento seria e impegnata. Non è brutto neppure *Gli stregoni* — i vari tipi di chiromanti, così anacronistici, che pur certuni ancora seguono — anche se il gusto dell'assurdo e dell'orrido, qualche volta, prende all'autore un po' la mano e un po' lo trascina sul piano dell'eccezionale, anziché di una precisa documentazione, di una attenta critica del costume. Inoltre, se in *Nebbie* il colore ha una sua qualificazione strumentale, più efficace del paesaggio, però abbastanza valida anche negli interni, qui è quasi soltanto un elemento di esteriore attrattiva. In *Tornare all'alba,* invece, il merito maggiore è proprio quello della fotografia a colori di Giuseppe De Mitri, anche se si sono superate delle difficoltà più di carattere tecnico che di valore espressivo. Per il resto, l'avventura e il tradimento del marito, il suo pentimento sentimentale, somigliano troppo a una di quelle fantasie astratte e esistenziali, che vogliono ingiustificatamente riferirsi a arie antonioniane, per essere credibili e convincenti. Il discorso è il medesimo che s'è fatto già in precedenza, e nel quadro cade anche *Agnese,* storia (?) di una giovane e graziosa modella del pittore De Chirico, che vaga qua e là nelle stanze della casa dell'Illustre Artista. Non c'è altro, qui, che un accarezzare continuamente il bel visetto della giovane statuina, con una serie

di inquadrature a lei dedicate: è poco per giustificare, in qualsiasi maniera, un racconto cinematografico.

Non vale la pena prendersela troppo, d'accordo, come avremo modo di ribadire ancora la prossima volta. D'altra parte il cortometraggio, almeno... ufficiosamente, è ancora una cosa seria.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

CARLO LIZZANI: *L'oro di Roma* (a cura di Giovanni Vento), Bologna, Cappelli, 1961.

PIER PAOLO PASOLINI: *Accattone*, Roma, F.M., 1961.

PIETRO GERMI: *Divorzio all'italiana* (a cura di Giorgio Moscon), Roma, F.M., 1961.

TULLIO KEZICH (a cura di): *Salvatore Giuliano*, Roma, F.M., 1961.

VITTORIO DE SICA-CESARE ZAVATTINI: *Il giudizio universale*, Caltanissetta, Roma, Sciascia, 1961.

LEOPOLDO SAVONA: *La guerra continua* (a cura di Giorgio Trentin), Milano, Zibetti, 1962.

ALAIN ROBBE-GRILLET: *L'anno scorso a Marienbad*, Torino, Einaudi, 1961.

LUIS GARCIA BERLANGA: *Placido*, Madrid, « Temas de Cine » nn. 14-15, 1961.

LEOPOLDO TORRE NILSSON e BÉATRIZ GUIDO: *Fin de fiesta*, Madrid, « Temas de Cine » n. 17, 1961.

MARCEL ICHAC: *Quand brillent les Étoiles de Midi*, Parigi, Arthaud, 1960.

La collana « Dal soggetto al film » di Cappelli non è più da tempo la sola a pubblicare sceneggiature di film corredate da assortito materiale di documentazione. Essa ha quindi risentito un po' della concorrenza e di certe contingenze sfavorevoli (inclusa una malattia del suo alacre direttore, Renzo Renzi). Ma dà segni di ripresa ed annuncia volumi di vivo interesse, come quelli dedicati a *Boccaccio* '70 ed a *L'eclisse*. Frattanto oltre ad un *Barabba* a cura di Robert Hawkins, è apparso un volume dedicato a *L'oro di Roma* di Lizzani. Curato dall'aiuto regista (e studioso) Giovanni Vento, esso contiene una documentazione assai interessante, che comprende estratti di una relazione di Ugo Foà, presidente della Comunità Israelitica di Roma all'epoca dei fatti cui il film si riferisce; cenni sul modo in cui il cinema ha trattato la « questione ebraica » ed una essenziale filmobiografia relativa all'argomento; dichiarazioni sulla nascita e realizzazione de *L'oro di Roma*, rilasciate dai produttori, dal regista, dagli sceneggiatori, da uno degli interpreti (Andrea Cecchi), da alcuni collaboratori minori; varie interviste ed una tavola rotonda, in cui prendono la parola abitanti del ghetto; oltre — s'intende — alla sceneggiatura e ad una buona documentazione fotografica.

Di altri film recenti sono state pubblicate, presso editori diversi, le sceneggiature. Nella collana « Il film », diretta da Alberto Bevilacqua per Salvatore Sciascia, è apparsa quella di *Il giudizio universale*, scritta da Cesare Zavattini per la regia di Vittorio de Sica. Oltre ad essa, il volume — assai ben illustrato — comprende una premessa di Bevilacqua; alcune pagine di « carte segrete » di Zavattini; una dichiarazione di De Sica; una dell'organizzatore generale Alfredo De Lau-

rentiis; qualche foglietto del diario di lavorazione.

All'attenzione si raccomanda in modo particolare la nuova collana « Il cinematografo », diretta da Enrico Rossetti per le Edizioni F.M. Essa è suddivisa in due serie, la prima delle quali, « Gli autori e la storia », è la più affine alle collane di Cappelli, Sciascia, etc. Ne sono finora usciti due volumi, il primo tra i quali — dedicato ad *Accattone* di Pier Paolo Pasolini — è aperto da una prefazione di Carlo Levi, cui seguono parecchie bellissime pagine dello stesso Pasolini, in parte già pubblicate in « Il Giorno » e la cui lettura è assai proficua, in certo modo indispensabile, per una miglior conoscenza dell'uomo e del cineasta, oltre che dello scrittore. Il copione di *Accattone* è abbondantemente illustrato, come pure quello di *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, secondo titolo della collana. Dato il particolare tema del film (il delitto d'onore, in un paese come il nostro, dove non esiste il divorzio), alla sceneggiatura è stata premessa un'illustrazione giuridico-problematica del tema stesso (che il film — come è noto — sviluppa in chiave grottesca) ed una assortita casistica, a cura di Giorgio Moscon, avvocato ed esperto di problemi giuridici, oltre che cinematografici. Non mancano dichiarazioni di Germi e del protagonista Marcello Mastroianni.

La seconda serie della collana, « Film in radiografia », è riservata a volumi-album di grande formato, dove la parte iconografica riveste un'importanza ancor più rilevante. Il primo splendido volume della serie, a cura di Tullio Kezich, è stato dedicato a *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi. Dato il carattere particolare del film (che vuol essere una cronaca, puntigliosamente ricostruita senza il minimo ricorso alla immaginazione o alla « libera » rielaborazione dei fatti), non è stata pubblicata la sceneggiatura, ma si è preferito portare a conoscenza del pubblico una parte della immensa documentazione su cui gli autori del film si sono basati: articoli di giornale, a cominciare da quello, famoso, di Tommaso Besozzi, che dava il via ai dubbî ed alle ipotesi circa il modo e le circostanze in cui il bandito era stato ucciso; una « storia cronologica del movimento separatista »; un'altra cronistoria relativa alle vicende del banditismo siciliano (« sette anni sui monti »); amplissimi estratti dei verbali del dibattito sul banditismo, tenuto al Senato nel 1949, e della sentenza del processo di Viterbo, relativo alla strage di Portella della Ginestra. Il testo è completato da un bloc-notes di appunti sulla lavorazione, dovuto allo stesso Kezich. Ma, come dicevamo, particolare importanza ha la parte fotografica, includente immagini della cronaca ed immagini del film (e della sua lavorazione), talvolta efficacemente accostate, per meglio sottolineare lo scrupolo e l'efficacia della ricostruzione cinematografica della realtà.

La collana « ... Ciak! » diretta da Giorgio Trentin per l'editore Zibetti si è arricchita di un secondo volume, che riguarda il film di Leopoldo Savona *La guerra continua*, del quale viene pubblicata la sceneggiatura (di Ugo Pirro, con dialoghi di Gino de Sanctis, da un soggetto di Lino Del Fra). Il volume corredato di tavole fotografiche e concluso da una lodevole filmografia, con dati e riassunti delle trame di ogni opera, a cura di Roberto Chiti (tema: « Il cinema italiano e la guerra 1940-45 ») — è aperto da tre scritti dello stesso Trentin: il primo porta il medesimo titolo della filmografia; il secondo si intitola

« La Resistenza come " spettacolo " », mentre il terzo — una nota — riguarda la collaborazione cinematografica italo-jugoslava. Dei due scritti principali, il secondo è senz'altro preferibile al primo, cui non si possono non rimproverare alcuni giudizi difficilmente sostenibili ed alcune inesattezze, dovute probabilmente al fatto che le opere prese in esame erano meno familiari all'autore. Quanto ai giudizi, penso a *Cavalleria* di Alessandrini, definita « opera scialba »; a *Uomini sul fondo* di De Robertis, cui viene preferito *La nave bianca;* a *Tiro al piccione* di Montaldo, verso il quale viene usata invece eccessiva indulgenza. Quanto alle inesattezze, va rilevato che *Lo squadrone bianco* di Genina non è un film sulla guerra libica del 1911; che *Cavalleria* riguarda la guerra 1915-18 solo nella parte finale; che *Uomini sul fondo* è un film militarista, ma non un film di guerra; che *Marinai senza stelle* — e non *Marinai senza stellette* — è il titolo di un altro film di De Robertis; che infine il titolo del romanzo di Rigoni Stern cui dovrebbe ispirarsi Olmi per un lungamente progettato film è non *Il sergente delle nevi,* ma *Il sergente nella neve;* etc. Il volume conserva comunque il suo interesse, relativo al collegamento della singola opera cui esso è dedicato con un « genere » cui essa può essere ascritta, quello appunto del film sulla guerra e la Resistenza.

Il film « di cui si parla » continua ad essere *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais. Tempestivamente l'editore Einaudi ha fatto tradurre e pubblicare il testo della sceneggiatura scritta da Alain Robbe-Grillet. Esso è preceduto da un'introduzione dello stesso Robbe-Grillet, la cui lettura è assai utile sia per una piena comprensione della poetica di questo scrittore, ora divenuto anche cineasta, sia per una esatta informazione circa la genesi di *Marienbad* e i modi della collaborazione tra Robbe-Grillet e Resnais. Nel caso di un'opera di simile portata e fisionomia è particolarmente consigliabile integrare la visione con lo studio della sceneggiatura (senza contare il rilevante valore letterario di quest'ultima): si tratta di una preziosa occasione di approfondimento e di « confronto », destinata fra l'altro a confermare il peso, la pienezza dell'apporto di Robbe-Grillet, ma anche la genialità con cui Resnais ha saputo armoniosamente innestare sulla minuziosa « proposta » dello scrittore — da lui seguita con fedeltà « creativa » — le proprie personali intuizioni (vedi la mirabile sequenza sovraesposta dell'amplesso, etc.).

« Temas de Cine » ha dedicato un sostanzioso fascicolo a *Placido,* film che ha segnato, nel 1961, il ritorno di Luis García Berlanga e che è stato accolto dalla critica spagnola con aperto favore. Oltre al soggetto (firmato con Berlanga da Rafael Azcona) ed alla sceneggiatura (firmata con i due soggettisti da J.L. Colina e J.L. Font), il fascicolo comprende un'introduzione di Berlanga stesso ed alcune note dell'aiuto regista Juan Esterlich, non che qualche tavola fotografica.

Nella stessa serie di « Temas de cine » è apparsa la sceneggiatura di uno dei più importanti film di Leopoldo Torre Nilsson: *Fin de fiesta.* Oltre alla sceneggiatura (firmata da Torre Nilsson, Béatriz Guido e Ricardo Luna) e a due capitoli del romanzo della Guido su cui essa è basata, il fascicolo comprende una introduzione di Juan Cobos (che, come si ricorderà, aveva già dedicato a Torre Nilsson un eccellente fascicolo monografico di « Temas de cine »), una nota del regista

ed una scelta di critiche argentine, uruguayane ed inglesi, non che qualche tavola fotografica.

Altre sceneggiature di film vengono di frequente comparendo in riviste dei più diversi paesi: ricordiamo qui la sceneggiatura del film di Juan Antonio Bardem *A las cinco de la tarde,* pubblicata nel n. 2 di una giovane e vivace rivista madrilena: « Nuestro cine »; e i dialoghi in *continuity* di *Il posto* di Ermanno Olmi, pubblicati nel n. 7-9 di « Cine Forum », periodico veneziano di recente nascita, diretto da Camillo Bassotto (nello stesso fascicolo la rivista pubblica inoltre un estratto dei dialoghi di *Tu ne tueras point* di Claude Autant-Lara).

Con una attraente veste si presenta l'illustratissimo *Quand brillent les Étoiles de Midi* di Marcel Ichac, cronaca relativa alla realizzazione di *Les Étoiles de Midi* dello stesso Ichac (un maestro del cinema di montagna e di esplorazione), che è stato definito « il primo incontro del film di spettacolo con l'alta montagna » e che ha meritato diversi premi, tra cui il Grand Prix du Cinéma Français 1959 e il Gran Premio « Città di Trento » 1959. Si tratta di un'opera non entrata nel circuito commerciale italiano, ma che meriterebbe — specie grazie ad alcune sequenze esemplari (vedi quella che documenta la scalata del Grand Capucin) — di esser portata a conoscenza del nostro pubblico (magari per iniziativa dei Cinémas d'Essai). La cronaca di Ichac — che si apre con alcune pagine riguardanti i precedenti della carriera dell'autore (giunto con *Les Étoiles de Midi* al suo cinquantesimo film) — è strettamente legata alla documentazione fotografica (anche a colori e dovuta allo stesso Ichac, a Henri Leblanc ed a Jacques Ertaud): documentazione di prim'ordine sia dal punto di vista della qualità delle immagini, sia dal punto di vista dell'illustrazione dei problemi relativi alle riprese di un film spettacolare in alta montagna, in condizioni spesso proibitive e senza ricorso a trucchi di sorta.

CARLO L. RAGGHIANTI: *Conscience et connaissance de l'individualité - Langage artistique - Histoire,* Pisa, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, 1961.

Questo volumetto è stato pubblicato — a cura di apposito comitato — in occasione del cinquantesimo compleanno di Carlo L. Ragghianti, del trentesimo anno dalla pubblicazione del suo primo lavoro scientifico e del venticinquesimo dalla fondazione della rivista « Critica d'arte », e contiene quindi una « tabula gratulatoria », dove sono iscritti i nomi di tutti quegli esponenti della cultura — numerosissimi — che si sono associati all'omaggio reso all'illustre maestro e studioso. Di quest'ultimo il volumetto pubblica il testo di una comunicazione inviata al congresso dell'International Society of History of Ideas, tenutosi nel 1960 a Cambridge, sul tema « concezione e storia dell'individualismo ». Il contenuto della comunicazione del Ragghianti è, come sempre, assai stimolante e ricco di indicazioni suscettibili di sviluppo.

LIBRI RICEVUTI

Censura e spettacolo in Italia a cura di Fernaldo Di Giammatteo e Giorgio Moscon, Firenze, La Nuova Italia, 1961 (numero speciale de « Il ponte », novembre 1961).

CARLO LIZZANI: *Storia del cinema italiano,* Milano, Parenti, 1961.

FERNALDO DI GIAMMATTEO e GIORGIO TINAZZI: *Michelangelo Antonioni,* Padova, Centro Cinematografico degli Studenti dell'Università, 1962.

Film usciti a Roma dal 1. al 31-I-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Benito Mussolini, anatomia di un dittatore.
Briganti italiani, I.
Caccia all'uomo.
Colazione da Tiffany - v. *Breakfast at Tiffany's.*
Comanceros, I - v. *The Comancheros.*
Dimmi la verità - v. *Tammy Tell Me True.*
Grande vallata, La.
Grosso rischio, Il - v. *The Big Gamble.*
Leoni al sole.
Lycanthropus.
Nave dei mostri, La - v. *La nave de los monstruos.*
Paris Blues - v. *Paris Blues.*
Per favore non toccate le palline - v. *The Honeymoon Machine.*
Pianeti degli uomini spenti, Il.
Porci, geishe e marinai - *Buta to gunkan.*
Pozzo e il pendolo, Il - v. *The Pit and the Pendulum.*
Primavera romana della signora Stone, La - v. *The Roman Spring of Mrs. Stone.*
Ragazza dagli occhi d'oro, La - v. *La fille aux yeux d'or.*
Segreto di Montecristo, Il - v. *The Treasure of Monte Cristo.*
Sguardo dal ponte, Uno - v. *Vu du pont.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia: *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *co.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione. Le brevi note critiche sono state redatte da L. Autera e Ernesto G. Laura.

BENITO MUSSOLINI, ANATOMIA DI UN DITTATORE — **coord.:** Mino Loy - **testo e comm.:** Giancarlo Fusco - **f.:** varii - **m.:** Egisto Macchi - **mo.:** Pino Giomini - **p.:** Adriano Baracco e Mino Loy per la Zenith Cinematografica - **o.:** Italia, 1961 - **d.:** Euro.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti in un prossimo numero.

BIG GAMBLE, The (Il grosso rischio) — **r.:** Richard Fleischer - **r. sequenze in Africa:** Elmo Williams - **s. e sc.:** Irwin Shaw - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William C. Mellor - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Jean d'Eaubonne - **f. sequenze africane:** Henri Persin - **mo.:** Roger Dwyre - **int.:** Stephen Boyd (Vic Brennan), Juliette Greco (Marie Brennan), David Wayne (Samuel Brennan), Gregory Ratoff (Kaltenberg), Sybil Thorndike (zia Cathleen), Fernand Ledoux (ufficiale della dogana), Harold Goldblatt (Padre Frederick), Alain Saury (ten. Marina Francese), Marie Keane (Cynthia), Maureen O'Dea (Margaret Brennan), Philip O'Flynn (John Brennan), Fergal Stanley (Davey Brennan), Jimmy Devlin (camionista irlandese), Jees Hahn (primo ufficiale), Jacques Marin (direttore d'albergo) - **p.:** Darryl F. Zanuck per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1960-61 - **d.:** 20th Century-Fox.

BREAKFAST AT TIFFANY'S (Colazione da Tiffany) — **r.:** Blake Edwards - **s.:** dal romanzo di Truman Capote - **sc.:** George Axelrod - **f.** (Technicolor):

Franz Planer - **m.**: Henry Mancini - **sc.**: Roland Anderson, Hal Pereira - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Audrey Hepburn (Holly Golightly), George Peppard (Paul Varjak), Patricia Neal (l'arredatrice), Buddy Ebsen (Doc Golightly), Martin Balsam (O.J. Berman), Mickey Rooney (mister Yunioshi), José Luis de Vilallonga (José da Silva Pereira), Dorothy Whitney (Mag Wildwood), Alan Reed (Sally Tomato), Stanley Adams (Rusty Trawler), John McGiver (impiegato di Tiffany) - **p.**: Martin Jurow e Richard Shepherd per la Jurow-Shepherd Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Paramount.

Truman Capote ridotto a « fumetto ». La ragazza-squillo che fa girare la testa ad un giovanotto il quale a sua volta si fa mantenere da ricche signore, e poi lo lascia per inseguire un miliardario in Sudamerica non è proprio un personaggio « rosa » da tranquillo romanzo per signorine, anche se Capote non ne traccia un ritratto nudo e crudo ma anzi ammanta la ragazza d'un'aura di mistero, facendone una apparizione strana e bizzarra. Blake Edwards ha sfumato i contorni dei due protagonisti, ha eliminato ogni riferimento preciso alla professione della ragazza ed ha aggiunto un lieto fine molto hollywoodiano con matrimonio e saggezza, il che non toglie che il film resti condizionato dall'amoralismo dei « telefoni bianchi », genere che si poteva sperare finito da un pezzo. Inconsistenti le psicologie, convenzionale la storia, il film affida le sue fortune alla grazia tutta personale — ma qui ridotta a « cliché » — dell'eterna « Sabrina » Audrey Hepburn, alle « toilettes » per lei create da Givenchy e alla magica suggestione d'un colore affidato alle cure di Franz Planer. (E.G.L.).

BRIGANTI ITALIANI, I — **r.**: Mario Camerini - **s.**: Luciano Vincenzoni dal libro di Mario Monti - **sc.**: L. Vincenzoni, Ghigo de Chiara, Carlo Romano, Rodolfo Sonego, Diego Fabbri, Ivo Perilli - **f.**: Mario Montuori - **m.**: Francesco A. Lavagnino - **scg.**: Piero Zuffi - **co.**: Marcella De Marchis - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Vittorio Gassman ('O Caporale), Ernest Borgnine (Sante Carbone), Katy Jurado (Assunta Carbone), Rosanna Schiaffino (Mariantonia), Bernard Blier (colonnello Breviglieri), Philippe Leroy ('O Zelluso), Micheline Presle (la Marchesa), Mario Feliciani (Don Ramiro), Carlo Taranto (O' Scaraffone), Donato Castellaneta (O' Chiattone), Carlo Pisacane (Filuccio), Guido Celano (Muso 'e Cane), Carlo Giuffré (ten. dei Bersaglieri), Ignazio Balsamo (Scannamorti), Alfonso Mathis (Pinnolo), Renato Terra (il Brigante), Lawrence Montaigne ('O Prevete), Akim Tamiroff ('O Zingaro), Dario Michaelis (ten. di cavalleria) - **p.**: Mario Cecchi-Gori per la Fair Film / Orsay Film - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis Cinematografica.

BUTA TO GUNKAN (Porci, geishe e marinai) — **r.**: Shohei Imamura - **s.**: Kazu Otsuka - **sc.**: Hisashi Yamanouchi, Shohei Imamura - **f.** (NikkatsuScope): Shinsaru Imeda - **m.**: Toshiro Mayazumi - **scg.**: Kimihiko Nakamura - **mo.**: Mutsuo Tanji - **int.**: Yuji Nagato (Kinta), Jitsuko Yoshimura (Haruko), Masao Mishima (Himori), Tetsuro Tanba (Tetsuji), Takeski Kato (Daihachi), Shoichi Ozawa (Gunji), Yoko Minamida (Katsuyo) - **p.**: Nikkatsu, Tokyo - **o.**: Giappone, 1960 - **d.**: Globe.

Di Shohei Imamura sappiamo poco o niente, all'infuori che egli va occupando una posizione di estrema sinistra nell'ambito del cinema giapponese e che Porci, geishe e marinai *(un titolo italiano dal cattivo gusto semplicemente sconcertante) rappresenta una delle sue prime prove di regista, se non la prima addirittura. Fuori discussione è la violenza polemica del film, che intende offrire un quadro senza mezze tinte della degradazione morale e materiale in cui sono precipitati, nell'immediato dopoguerra, gli abitanti di una cittadina portuale che, a poca distanza da Tokyo, è sede della base navale americana. Ma altrettanto indiscutibile è la maniera grossolana che il regista ha usato per rappresentarla, non disdegnando di far ricorso, senza alcuna necessità, ora a disgustose sollecitazioni ora a pesanti e risibili allegorie. Così, quello che con un minimo di misura, e rispettando certe premesse realistiche, poteva risultare un ritratto credibile della realtà giapponese del dopoguerra, si è invece risolto in una specie di farsa frastornante e, nell'estrema conclusione, con improvvisi toni edificanti. (L.A.)*

CACCIA ALL'UOMO — **r.**: Riccardo Freda - **s.** e **sc.**: Dino De Palma e Marcello Coscia - **f.**: Alessandro D'Eva - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Eleonora Rossi-Drago (Clara Ducci), Yvonne Furneaux (Maria), Umberto Orsini (brigadiere Maimonti), Andrea

Checchi (brigadiere Inzirillo), Riccardo Garrone (commissario Nardelli), Alberto Farnese (Paolo), Philippe Leroy (Mazzarò) Georgia Moll (Anna), Aldo Bufi Landi (barone Platania), Peter Dane (Schultz), Vincenzo Musolino (Pardino), Mario D'Auria (Filicudi), il cane poliziotto Dox - **p.**: Fair Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Paramount.

COMANCHEROS, The (I Comanceros) — **r.**: Michael Curtiz.
Vedere recensione di Tullio Kezich in questo numero.

FILLE AUX YEUX D'OR, La (La ragazza dagli occhi d'oro) — **r.**: Jean Gabriel Albicocco - **d.**: Warner Bros.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 14 *e dati a pag.* 35 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia* 1961).

GRANDE VALLATA, La — **r.**: Angelo Dorigo - **s.**: Edoardo Mulargia - **sc.**: Alessandro De Stefani, Carlo Musso, E. Mulargia, A. Dorigo - **f.** (Eastmancolor): Angelo Baistrocchi - **m.**: Aldo Piga - **scg.**: Giovanni Fantacci - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Rossana Podestà, Gustavo Rojo, Scilla Gabel, Ivano Staccioli, Walter Brandi, Rita Rubirosa, Paul Müller, John Turner, Gianni Loti, Isarco Ravaioli, Attidio Dottesio, Paolo Solvay, Luigi Idà, Aldo Pini, Giuseppe Zucchelli, Paolo Fatta, Maurizio Badiani, Maria René, Luigi Marazzini - **p.**: Aldo Bianchi per la Brian Film-Jana Cinematografica - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

HONEYMOON MACHINE, The (Per favore non toccate le palline) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: dalla commedia « The Golden Fleecing » di Lorenzo Semple, jr. - **sc.**: George Wells - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph La Shelle - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: George W. Davis, Preston Ames - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Steve McQueen (ten. Fergie Howard), Brigid Bazlen (Julie Fitch), Jim Hutton (Jason Eldridge), Paula Prentiss (Pam Dunstan), Dean Jagger (ammiraglio Fitch), Jack Weston (Burford Taylor), Jack Mullaney (Beau Gilliam), Marcel Hillaire (ispettore Games), Ben Astar (console russo), William Lanteau (Tommy Dane), Ken Lynch (capitano James Angle), Simon Scott (capitano Harvey Adam) - **p.**: Lawrence Weingarten per la Avon - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: M.G.M.

LEONI AL SOLE — **r.**: Vittorio Caprioli.
Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo in questo numero.

LYCANTHROPUS — **r.**: Richard Benson - **s.** e **sc.**: Julian Berry - **f.**: George Patrick - **m.**: Francis Berman - **scg.**: Peter Travers - **mo.**: Julian Attenborough - **int.**: Barbara Lass, Carl Schell, Curt Lewens, Grace McNeame, Joseph Mercer, Anne Marie Avis, Maurice Marsac, Maureen O'Connor, Alan Collins, Mary McNeeran, Anni Steinert, Elizabeth Patrick, Lucy Derleth, Patricia Meeker, Herbert Diamonds, Marta Marker - **p.**: Royal Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

NAVE DE LOS MONSTRUOS, La (La nave dei mostri) — **r.**: Rogelio Gonzalez - **int.**: Lalo Gonzalez, Anna Bertha Lepe, Lorena Velasquez - **p.**: Sotomayr - **o.**: Messico, 1960 - **d.**: regionale.

PARIS BLUES (Paris Blues) — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dal romanzo di Harold Flender - **adatt.** Lulla Adler - **sc.**: Jack Sher, Irene Kamp, Walter Bernstein - **f.**: Christian Matras - **m.**: Duke Ellington - **scg.**: Alexander Trauner - **mo.**: Roger Dwyre - **int.**: Paul Newman (Ram Bowen), Joanne Woodward (Lillian Corning), Sidney Poitier (Eddie Cook), Louis Armstrong (Uomo Selvaggio Moore), Diahann Carroll (Connie Lampson), Serge Reggiani (Michel Duvigne), Barbara Laage (Marie Seoul), André Luguet (René Bernard), Marie Versini (Nicole), Roger Blin (lo zingaro suonatore di chitarra), Hélène Dieudonné (Pusher), Niko (Ricardo), Maria Velasco (pianista), Moustache, Aaron Bridgers, Guy Pederson (componenti del « Ram Band ») - **p.**: Sam Shaw per la Pennebaker / Diane / Jason /Monica / Monmouth - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear Film.

Sul conto di Martin Ritt, anche la critica che non lesinò elogi ai suoi primi film, Edge of the City (*Nel fango della periferia,* 1956) *e* No Down Payment (*Un urlo nella notte,*

1957), *avrà già avuto modo di ricredersi sufficientemente. Tuttavia, chi non l'avesse ancora fatto può coglierne l'occasione da* Paris Blues. *Anche questo film, imperniato su due musicisti di jazz americani trapiantati a Parigi, i quali per amore dell'arte rinunciano a tornarsene in patria con due connazionali di cui si sono innamorati, non è esente, come tutti gli altri dello stesso regista, da qualche ambizione tematica (basti pensare al personaggio del sassofonista negro, che esita a ritornare in U.S.A. soprattutto per non ritrovarsi coinvolto nel problema razziale). Ma Ritt ha preferito rimanere ancora una volta nel vago e preoccuparsi unicamente di un risultato di discreto mestiere; benché il film, tutto sommato, grazie alla colonna sonora intessuta di composizioni di Duke Ellington, sia più da ascoltare che da guardare. (L.A.)*

PIANETA DEGLI UOMINI SPENTI, Il. — **r.**: Anthony Dawson (Antonio Margheriti) - **s.** e **sc.**: Vassilij Petrov - **f.** (Technicolor): Raffaele Masciocchi - **m.**: Mario Migliardi - **scg.**: Umberto Cesarini - **mo.**: Mario Serandrei - **collab. artistica:** George Higgins - **int.**: Claude Rains (Benson), Bill Carter (Bob), Umberto Orsini (Fred), Maya Brent (Eva), Jacqueline Derval (Evelyn), Carol Danell (Mary), Aldo D'Ambrosio, Massimo Righi, Renzo Palmer, Carlo D'Angelo, Anna Maria Mustari, Giuseppe Bolari, John Stacy, Jim Dolan, Rolf Tasna - **p.**: Ultra Film-Sicilia Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux Film.

PIT AND THE PENDULUM, The (Il pozzo e il pendolo) — **r.**: Roger Corman - **s.**: dal racconto di Edgar Allan Poe - **sc.**: Richard Matheson - **f.** (Pathé Color stampato in Technicolor, Panavision): Floyd Crosby - **e. f. s.**: Larry Butler, Don Glouner - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Daniel Haller - **mo.**: Anthony Carras - **int.**: Vincent Price (Nicholas Medina), John Kerr (Francis Bernard), Barbara Steele (Elizabeth), Luana Anders (Catherine), Anthony Carbone (dott. Charles Léon), Patrick Westwood (Maximilian), Lynne Bernay (Maria), Larry Turner (Nicholas bambino), Mary Menzies (Isabella), Charles Victor (Bartolomeo) - **p.**: Roger Corman per la American International / Alta Vista - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Globe.

Roger Corman, dopo The Fall of the House of Usher *(I vivi e i morti,* 1960), *sembra intenzionato a dedicarsi sistematicamente alla trasposizione cinematografica di racconti di Poe. Mentre altri si annunciano, ecco* The Pit and the Pendulum, *ancora sceneggiato dallo scrittore di fantascienza Richard Matheson. Purtroppo, i motivi di interesse che avevano richiamato l'attenzione, pur fra tanti elementi negativi, nel film precedente, mancano qui del tutto. Il racconto di Poe, uscito la prima volta in « The Gift » nel* 1843, *trova il suo limite, a nostro giudizio, nel non sapersi risolvere fra due motivi, l'analisi, tipicamente poeiana, del sentimento della paura allo stato puro (un prigioniero solo in una stanza buia, fuor di ogni cognizione di tempo e di spazio) e i tentativi di evasione dalla cella dove il protagonista è stato rinchiuso dall'Inquisizione. Corman e Matheson hanno allegramente gettato via tutto quanto, inventando una macchinosa vicenda semipoliziesca in costume e serbando del testo solo il finale, la mostruosa tortura immaginata da un carnefice sadico, per cui sul capo del condannato è sospesa una pendola a mezzaluna, affilatissima, che si abbassa poco a poco finché taglierà a pezzi la vittima. Il film è così del tutto gratuito e d'una banalità irritante, benché Corman confermi di possedere delle qualità almeno nell'uso del colore, sempre funzionale (qui è assai accorto il monocromo per i « flash backs », mentre meccanica è la trovatina commerciale dell'occhialino rosso che lo spettatore deve applicare agli occhi per rendere « sanguigna » la sequenza della tortura).* (E.G.L.).

ROMAN SPRING OF MRS. STONE, The (La primavera romana della signora Stone) — **r.**: José Quintero.
Vedere recensione di F. Di Giammatteo in questo numero.

TAMMY TELL ME TRUE (Dimmi la verità) — **r.**: Harry Keller - **s.**: dal romanzo di Cid Ricketts Sumner - **sc.**: Oscar Brodney - **f.** (Eastmancolor): Clifford Stine - **m.**: Percy Faith - **scg.**: Alexander Golitzen, Al Sweeney - **mo.**: Otto Ludwig - **int.**: Sandra Dee (Anna), John Gavin (Tom Freeman), Charles Drake (Woodley), Virginia Grey (miss Jenks), Julia Meade (Suzanne Rook), Beaulah Bondi (signora Call), Cecil Kellaway (capitan Joe), Edgar Buchanan (giudice Carver), Gigi Perreau (Rita), Juanita Moore (Della), Hayden Rorke (Joshua Welling), Ward Ramsey (Caleb Slade), Henry Corden (capitan Ar-

mand) - **p.**: Ross Hunter per la Universal-International / Ross Hunter Production - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

TREASURE OF MONTE CRISTO, The (Il segreto di Montecristo) — r.: Robert S. Baker e Monty Berman - **s.** e **sc.**: Leon Griffiths - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Robert S. Baker, Monty Berman - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Alan Harris - **mo.**: John Jympson - **int.**: Rory Calhoun (capitano Adam Corbett), Patricia Bredin (Pauline), Peter Arne (Boldini), Gianna Maria Canale (Lucetta), Sam Kydd (Albert), John Gregson (Renato), Francis Matthews (Auclair), Ian Hunter (vol. Jackson), David Davies (Van Ryman), Endre Muller (Carlo), Tutte Lemkow (Gino), C. Denier Warren (proprietario del caffé), Michael Balfour (Beppo), George Street (proprietario della locanda), Tony Thawnton (ufficiale della milizia), John Sullivan (Jenkins), Bill Cummings (Ben) - **p.**: Robert S. Baker e Monty Berman per la Mid-Century - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: M.G.M.

VU DU PONT (Uno sguardo dal ponte) — r.: Sidney Lumet.
Vedere recensione di F. Di Giammatteo in questo numero.

Librerie italiane presso cui è in vendita "Bianco e Nero"